tzvetan todorov

Genurile literare • Definiţie a fantasticului • Straniul şi miraculosul • Poezie şi alegorie • Discursul fantastic • Temele fantasticului • Temele eului • Temele tuului • Literatură şi fantastic •

introducere în literatura fantastică

editura univers

Lei 8

De la *Manuscrisul de la Saragosa* de Potocki, la Kafka, sau de la *O mie și una de nopți*, la Poe sau Nerval, literatura fantastică ne oferă farmecul insolit al unui gen care rămîne să fie definit.

În stadiul actual al poeticii, o chestiune care nu mai poate fi ocolită este aceea a asamblării sistematice a diferitelor proprietăți ale discursului literar pe care noi o numim, mai precis, un *gen*.

În cazul de față, Tzvetan Todorov arată că determinarea depinde de *cititorul implicit* al textului : fantasticul nu este decît ezitarea constantă (a acestui lector) între o explicație naturală (acesta ar fi straniul) și o explicație supranaturală (acesta ar fi miraculosul).

Literatura fantastică, pe de altă parte, nu poate fi definită fără studiul temelor a căror rețea o constituie. Fantasticul, așa cum îi analizează poetica organizarea (organizare care nu are nimic de a face cu interpretarea), se elaborează începînd de la una sau alta dintre două serii : relația cu lumea, percepția, privirea ; relația cu cealaltă, inconștientul, limbajul.

TZVETAN TODOROV, cercetător la *C.N.R.S.* ; a publicat : *Literatură și semnificație*, capitolul *Poetica* din lucrarea colectivă *Ce este structuralismul?* și *Gramatica Decameronului*. În afară de aceasta, a tradus și prezentat textele formaliștilor ruși sub titlul *Teoria literaturii*.

Toate drepturile asupra acestei versiuni sint rezervate
Editurii Univers

INTRODUCERE ÎN LITERATURA FANTASTICĂ

TZVETAN TODOROV

În românește de
VIRGIL TĂNASE

Prefață de
ALEXANDRU SINCU

EDITURA UNIVERS
București 1973

Coperta colecției de
SERGIU GEORGESCU

SECOLUL nostru a cunoscut o adevărată renaștere a studiilor de poetică în cadrul mai multor grupări critice oarecum succesive : așa-numitul formalism rus, școala morfologică germană, orientarea anglo-saxonă denumită New Criticism, în fine, studiile structurale și semiotice contemporane. O trăsătură comună constă în centrarea cercetării asupra modului specific de funcționare a discursului literar, considerat pînă acum doar un mijloc de acces spre domenii exterioare literaturii. Opera individuală, instanță care pentru teoretician pare să rămînă simplă exemplificare a proprietăților care îi determină statutul particular, este subordonată unui mecanism abstract numit literatură. După cum consideră Tzvetan Todorov, rezumînd evoluția unor raționamente înrudite, „poetica nu va avea, deci, drept sarcină descrierea sau interpretarea corectă a operelor literare ale trecutului, ci studiul condițiilor care fac posibilă existența acestor opere. Altfel spus, obiectul poeticii nu se constituie din opere, ci este discursul literar". Concluzia, dilematică, este că „poetica nu poate să se lipsească de literatură pentru a-și spune propriul discurs ; și, în același timp, numai printr-o depășire a operei concrete poate să ajungă la ea. " [1]

Situat într-o bună măsură în descendența cercetărilor formaliștilor ruși, din scrierile cărora alcătuiește o antologie intitulată „Théorie de la littérature" [2], Tzvetan Todorov, prezență distinctă a cercetării literare franceze din ultimii ani, tinde să construiască în studiile sale [3] un ansamblu de universalii posibile, nu neapărat, reale, revenind adesea la meditația nelinistită asupra riscurilor implicate în cerecetarea literară. Cititorul său este plimbat printre scylle și caribde teoretice — unele iluzorii — unde se desemnează interdicții cu atît mai pasionante în planul speculației, cu cît fiecare aserțiune asupra

[1] *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967, pag. 8—9.

[2] Paris, Seuil, 1965.

[3] *Littérature et signification*, prezentată ca teză de doctorat în 1966, capitolul *Poétique* din volumul colectiv *Qu'est-ce que le structuralisme*, Paris, Seuil, 1968, *Grammaire du Décaméron*, La Haye, Mouton, 1969, traducerea de față, intitulată *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, *Poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971, *Dictionnaire encyclopédique des Sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, împreună cu Oswald Ducrot.

artei literare este socotită adevărată în sine, dar falsă în raport cu contrariul ei, în vreme ce opozițiile astfel constituite se dovedesc a fi perfect acceptabile. În acest mod se sugerează faptul că literatura s-ar cuprinde într-un teritoriu dominat de o bizară dialectică, în spațiul căruia aproape orice afirmație este completată în mod necesar cu negația ei, scopul argumentării fiind de a demonstra că între orice teorie literară și descripția efectivă a operelor rămîne o distanță ireductibilă.

Descrierea operei *în sine* pare imposibilă în această perspectivă. În spațiul dintre limbajul operei și metalimbajul critic se insinuează fatal lipsa fidelității : „Să descrii o operă, literară sau nu, pentru ea însăși și în ea însăși, fără să o părăsești nici un moment, fără să o proiectezi altundeva decît asupra ei înseși, este într-un fel imposibil. Sau, mai degrabă, această sarcină este posibilă, dar atunci descrierea nu este decît o repetare cuvînt cu cuvînt a operei. Ea întovărășește atît de aproape formele operei încît cele două nu mai fac decît una. Și, într-un anume sens, orice operă constituie ea însăși cea mai bună descriere a ei." Dar nici măcar simpla lectură nu se poate apropia de idealul imanenței — vis al multor teoreticieni ai acestui veac — decît în măsura în care nu este *decît* o manifestare a operei. Cu toate acestea procesul cititului, în mod obligatoriu productiv, n-ar fi lipsit de însemnate consecințe asupra configurației semnificațiilor : „Două lecturi ale unei cărți nu sînt niciodată identice. Citind, trasăm o lectură pasivă ; în textul citit se adaugă ceea ce vrem să adăugăm și se suprimă ceea ce nu dorim să găsim ; odată cu cititorul, lectura nu mai este imanentă." Descrierea este strădania producerii unui simulacru al operei. O descriere se prezintă totodată drept rezumat și explicitare, așadar poate să constituie cel mult „o deviere minimă față de opera deschisă".[1]

Părăsind pragul inferior al descripției, Tzvetan Todorov caută — conform principiilor metodei structurale — un nivel abstract la care să poată fi situate modalitățile mecanismului literar. El consideră elementele universului literar oferite

[1] *Poétique* pag. 100

observării imediate drept manifestări ale unor structuri abstracte și distante, produse ale unui efort teoretic. Obiecțiile silitorului căutător pozitivist de documente sînt trecute cu vederea. Nici o teorie nu se alcătuiește după inventarul integral al fenomenului cercetat, altfel riscă să devină un veșnic deziderat pios. Todorov exclamă polemic : „Să lăsăm, deci, exhaustivitatea în seama celor care se mulțumesc doar cu atît".[1] Evident, el exagerează cînd consideră pertinentă numai coerența logică a teoriei și desfide ansamblul observației ; orice validare este oferită în cele din urmă de posibilitățile aplicării la obiect, chiar dacă acesta este doar o posibilă proiecție în viitorul incert. Numai că spațiul abstract al formelor literare este el însuși etajat, astfel încît ceea ce teoreticianul crezuse că formează un coerent ansamblu al modalităților literare se dovedește a fi, în fapt, o aglomerare de structuri ce luminează, fiecare în parte, alte aspecte ale operelor. Dealtfel Todorov notează în altă parte după „Teoria literaturii" a americanilor René Wellek și Austin Warren, că în calea unei astfel de întreprinderi stă „caracterul eterogen și stratificat al operei literare"[2]. Observația devine însemnată mai cu seamă în temerara încercare de a elabora o teorie a genurilor, una dintre constantele demersului speculativ al autorului. Singura notă comună a acestui subansamblu al literaturii pare să rămînă *literaritatea*, noțiune moștenită de la formaliștii ruși, care denumește laolaltă proprietățile ce conferă caracterul singular al faptului literar. Formula, surprinzătoare la vremea ei — anul 1919 — îi aparține lui Roman Jakobson : „Obiect al științei literare nu este literatura ci literaritatea, prin urmare ceea ce face dintr-o operă dată o operă literară"[3]. Dacă pentru formaliști scopul cercetării era „descripția funcționării sistemului literar, analiza elementelor sale constitutive și evidențierea legilor sale, sau, într-un sens mai restrîns, descrierea științifică a unui text literar, și, pornind de aici, stabilirea de raporturi între elementele

[1] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 8.
[2] *Poétique de la prose*, pag. 11.
[3] *Fragments de la Nouvelle Poésie russe*, Poétique N. 7, 1970, pag. 290.

sale" [1], Todorov renunță uneori la primatul textului, sau recurge la operă numai în scopuri pur ilustrative. Nu este unica disociere de morfologismul formalist, la care totuși, se va întoarce, mai cu seamă pentru a prelua în bună măsură gramatica narativă a lui Vladimir Propp. [2] Într-un recent articol, Todorov nuanțează sensibil pozițiile sale restrictive: „Cît de săracă ar fi această imagine a literaturii compusă doar din denominatorul comun al tuturor textelor literare, din ceea ce nu este decît literatură, comparată cu cea care reunește tot ce *poate* să fie literatură!" [3] Încă în studiile mai vechi aprecia că progresul reprezentat de structuralism față de cercetările formaliste se datorește renunțării la izolarea unei forme considerată ca fiind singura valabilă în dauna raporturilor de conținut. „Opera literară nu are o formă și un conținut, ci o structură de semnificații căreia trebuie să i se cunoască raporturile". [4] Cercetătorul nu uită nici să sublinieze pe bună dreptate că elucidarea raporturilor dintre literatură și realitate, sau, cum spune, dintre realitatea literară și realitatea la care se referă literatura, „este fundamentală pentru studiul semiologic, pentru că așează pe primul plan problematica sensului" [5]. În acest context îl amintește pe Charles Peirce care definea sensul unui simbol drept o traducere a sa în alte simboluri. Din punct de vedere general semiotic un sistem de semne îndeplinește o *funcție pragmatică* ce răspunde relației dintre semne și utilizatorii lor, o *funcție sintactică*, ce se referă la conexiunea semnelor între ele, și o *funcție semantică*, ce are în vedere orientarea semnelor la referenții lor. În literatură, însă, primordialitatea relației estetice de lectură este un factor care decide restructurarea funcțiilor: funcția „pragmatică" se săvîrșește în sînul raporturilor sintactice, „semnele" literare fiind „utilizate" într-un proces de continuă corelare între ele. Astfel se poate oferi o explicație existenței unor multiple interpretări posibile a uneia și aceleiași opere.

[1] *Poétique de la prose*, pag. 11.
[2] Mai cu seamă în *Grammaire du Décaméron*.
[3] *Introduction à la symbolique*, în *Poétique* N. 11, 1972, pag. 274.
[4] *Poétique de la prose*, pag. 54.
[5] Op. cit., pag. 23.

Morfologismul structuralist îl conduce pe Todorov la părăsirea declarată a operei, dar nu înspre ceea ce ea reflectă, ci înspre ceea ce se reflectă în text într-un mod inconștient: structurile generale antropologice. Amănuntul concret, înzestrat cu valori senzoriale, este ascuns în spatele unor scheme înghețate.

Se deslușesc două moduri evidente de părăsire a operei. Unul prin forțarea ușii creației, altul prin porțile receptării, prea larg deschise ca să nu ofere perspectiva unor drumuri diferite. Todorov întrezărește posibilitatea de a se situa în același timp în afara operei — ca să o înțeleagă — și înăuntrul ei — ca să o vorbească. Uneori nu izbutește, însă, decît să își relativizeze, într-o viziune psihologizantă a lecturii, discursul strict al unei concepții antropologice a structurii literare. De aceea, poate, șochează alăturarea excelentelor analize de sinteze cîteodată silnice. Ca și Vladimir Propp, care împrumutase conceptul de morfologie de la Goethe, unde sub acest termen se dezvăluia o perspectivă asupra legilor din natură, Todorov nu se mulțumește să inventarieze, ci pretinde să ofere o viziune a înrudirii actului literar cu actele omenești în genere și, în același timp, să se păstreze în cîmp estetic. De aceea, aplicînd tehnica stabilită de Propp, ia în considerație, cel puțin declarativ, deosebirile dintre creația folclorică și cea individual-cultă. În analiza literară nu s-ar justifica, de pildă, cercetarea unei scheme genetice primare. Comentînd un eseu al lui Henry James își definește unul dintre principiile fundamentale, relația indestructibilă a diferiților constituenți ai narațiunii, mai cu seamă cea dintre personaje și acțiuni. Dacă la Henry James personajul era mai înainte de orice o psihologie, pentru Todorov personajul se definește prin intriga în care este implicat. „Personajul este o istorie virtuală, care este istoria vieții sale". [1]

Procesul dezghiocării „secretului povestirii" — cum își intitulează un studiu din „Poétique de la prose" — începe simplu, prin rezumarea unei narațiuni. Propozițiile rezumatului, corespunzînd fiecărei acțiuni distincte a povestirii, alcătuiesc un model al ansamblului și sînt supuse unei analize quasi-gra-

[1] *Poétique de la prose*, pag. 82.

maticale ce este substituită analizei întregului. Elementele comune ale unui corpus mai larg de rezumate compun o gramatică a narațiunii : „S-ar înțelege mai bine narațiunea dacă am ști că personajul este un substantiv, acțiunea un verb". [1] Mai mult, aici este etalată ambiția reîntoarcerii spre lingvistică a unor presupuse cîștiguri dobîndite prin folosirea — de obicei metaforică — a instrumentelor gramaticale în prospectarea literaturii. Todorov instaurează o relație cu dublu sens : „Pot să fie împrumutate categorii de la bogatul aparat conceptual al studiilor asupra limbilor ; dar, în același timp, trebuie să ne păzim să urmăm cu docilitate teoriile curente asupra limbii : este cu putință ca studiul narațiunii să ne facă să corectăm imaginea limbii așa cum se găsește ea în gramatici".[2]

Îndeosebi în studiile de naratologie este neglijat un principiu pe care, totuși, Todorov îl numește de cîte ori are ocazia : caracterul artistic aparține textului și nu structurii sale abstracte ce se dizolvă, la limita ei de sus, în antropologie. Afirmația „literatura nu spune decît ceea ce numai ea poate spune" [3], presupune o premisă axiologică. Prin literatură se înțelege în acest context opera valoroasă, căci numai un astfel de produs artistic nu poate să fie convertit în întregime în altă formă. Și astfel criteriul estetic se insinuează în cercetare, chiar dacă rămîne să circumscrie demersul obiectiv într-o zonă mult mai vastă de meditație sceptică. Pe aceeași canava de basm se poate scrie un roman genial sau maculatura foiletonului cu scopuri pur comerciale. Dar fără cunoașterea ascetică a acestui schelet abstract nu s-ar putea dovedi superioritatea unei scrieri față de cealaltă decît prin hotărîrea judecătorească a criticului marțial pe care astăzi prea puțini îl mai iau în serios.

Dacă pentru formaliștii ruși motivele literare nu aveau o natură extraestetică definibilă în concepte socio-antropologice, ci erau deformări convenționale ale acestora, Todorov se străduie să nu renunțe la specificul estetic, dar concepția structuralistă pe care și-a asumat-o îl poartă uneori spre cauzalități umane primare. Teoreticianul știe că primul semn al unei opere

[1] Op. cit., pag. 127.
[2] Op. cit., pag. 119.
[3] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 27.

de artă este întîlnit în imposibilitatea disocierii între „tehnici" și „idei" [1] ; se vede însă constrîns să le distingă pentru rosturile analizei și să descrie aparențele sensibile pentru recrearea ambianței estetice. Numai că disjuncțiile teoretice n-ar trebui să împiedice, ci să faciliteze cîștigarea facultăților necesare unei priviri comprehensive care adună într-un ansamblu unitar membrele împrăștiate de disecția analitică, pentru că numai în actul final al interpretării se cîștigă dimenisunea valorii lor. Altfel efortul teoretic stă la temelia unei întreprinderi pentru care delimitările, coerente în sine, rămîn sterile.

Cu abilitate demonstrativă și strategică, Todorov își creează o apărare împotriva eventualelor obiecții. După el, gîndirea teoretică s-ar afla într-un impas metodologic și nu ar avea cum să dovedească eșecul unui demers speculativ, el însuși necesar pentru explicitarea faptelor : „Am presupus că structurile literare ... se situează la un nivel abstract, decalat de cel al operelor existente. Ar trebui să spunem că o operă manifestă cutare gen și nu că acesta există în cutare operă. Dar această relație de manifestare între abstract și concret este de natura probabilității ; altfel spus, nu este necesar ca o operă să încarneze cu fidelitate genul său, faptul nu este decît probabil. Ceea ce echivalează cu a spune că nici un fel de observare a operelor nu poate, în mod riguros, confirma sau infirma o teorie a genurilor. Dacă ni s-ar spune : cutare operă nu intră în nici una dintre categoriile dumneavoastră, așadar categoriile dumneavoastră sînt greșite, aș putea să obiectez : acest *deci* nu are nici o justificare ; operele nu trebuie să coincidă cu categoriile, care, acestea, n-au decît o existență construită". [2] Dar dacă operele individuale considerate separat nu trebuie în mod necesar să corespundă categoriilor, nu înseamnă că abstracțiile teoreticianului nu se înscriu într-o coerență care ar trebui să fie modelul abstract al coerenței estetice presupuse de inteligibilitatea sensibilă a operelor. De altfel, tentativa de alcătuire a unei teorii a genurilor din volumul de față se deschide cu o foarte severă și minuțioasă critică a unei ipoteze arhetipale asupra genurilor. Argumentația nu este însă numai un simplu turnir al postulate-

[1] *Poétique de la prose*, pag. 151.
[2] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 26.

lor, ci și o verificare practică a teoriei lui Northrop Frye, așa cum este elaborată în cartea acestuia, *Anatomia Criticii*. „Un postulat nu are nevoie de dovezi ; dar eficacitatea sa poate fi măsurată prin rezultatele la care se ajunge acceptîndu-l" [1] își răspunde singur Todorov, cel puțin parțial, cu puțin înainte de a pune la îndoială posibilitatea controlului teoretic sau empiric al edificiilor ipotetice.

În focul polemicii, Todorov își strînge cu grijă argumente ce vor fi dezvoltate ulterior prin aplecare asupra universului literaturii fantastice. Probitatea îi condiționează precauții necesare ; astfel, considerații cu caracter axiomatic sînt puse sub semnul incertitudinii, prevenind obstacole ridicate în egală măsură de desfășurarea logică a raționamentului și de realități literare. Un elegant compromis între demersul inductiv, cerut de prezența efectivă a operelor, și cel deductiv, pretins de exigențele unei construcții coerent științifice, duce la distincția necesară între *genurile istorice*, rezultat al unor observări ale scrierilor existente, și *genurile teoretice*, deduse în urma unor operații de combinare a trăsăturilor literare virtuale. Un corectiv metodologic deosebit de însemnat îl constituie corelarea acestor două clase, dar distincția ulterioară, mai largă, între *genuri elementare* și *genuri complexe*, amenință cu primejdiile relativismului care poate să spulbere conceptul de gen pe o cale opusă celei urmate altă dată de Benedetto Croce.

Afirmînd, pe bună dreptate, că orice teorie a genurilor se întemeiază pe un anume mod de a concepe opera, Todorov oferă un model stratificat al textului, asemănător celui propus, după fenomenologul Roman Ingarden, de Wellek și Warren în *Teoria Literaturii*. Opera ar presupune trei aspecte deosebite. Primul, verbal, constituit din frazele textului, cuprinde atît proprietăți ale enunțului cît și ale enunțării, aceasta din urmă socotită fiind o imagine implicită a emiterii și a receptării. Condiționat de specificul fantasticului, lectorul implicit va primi o dezvoltare mai largă decît autorul implicit. Un al doilea aspect, sintactic, privește relațiile dintre diferitele părți ale operei, tradiționala compoziție. În fine, aspectul semantic

[1] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 22.

este dezvoltat mai degrabă inductiv, căci — spune autorul — „nu știm cum anume se articulează temele literare" [1]. Dar studiul temelor se va face la același nivel de generalitate la care sînt privite ritmurile poetice ; semantica literară înclină să se risipească dincolo de granițele unui teren propriu. Dacă recurențele prozodice pot fi tratate fără riscuri în sensul formalizării matematice, temele presupun corelări cu grupuri concrete. Eliberate de aceste chingi, ele curg într-o tematologie antropologică și nu într-una specific literară. Cu toate că Todorov respinge reducerea așa-numitelor imagini la calitatea de simpli semnificanți ai căror semnificați ar fi noțiuni pure, este aproape inevitabil ca trecerea spre o structură a semnificației genului să nu ajungă la conceptualizări străine actului estetic. Rețelele tematice nu par să aparțină genului, ci, cel mult, literaturii, înțeleasă ca o clasă a claselor. Este probabil că numai o rețea compozițională ar specifica semantica literară. De altfel, Todorov se vede împins să accepte că dihotomia tematică pe care o propune, teme ale eu-lui și teme ale tu-ului, scindează *întregul* cîmp al literaturii, dar, adaugă el, s-ar manifesta în mod deosebit de clar și și-ar găsi punctul culminant în literatura fantastică. Ceea ce încă rămîne de demonstrat, o recunoaște autorul însuși. Considerarea celor trei numite aspecte eterogene ale operei „într-o interdependență complexă" și afirmarea exigenței metodologice a indestructibilității lor în afara analizei ar fi de o netăgăduită însemnătate dacă le-am regăsi armonios împletite în actul explicativ. Însă inconsecvențele n-ar trebui să nedumerească. Ele fac parte, am spune, din declarația de principiu a teoreticianului dilematic.

Un alt argument, concluziv în demonstrație, ne mai reținuse atenția. Este vorba de considerarea elementelor imediate ale universului literar drept manifestări ale unei adînci structuri abstracte ce constituie de fapt obiectul cercetării. Cum la diferite praguri ale generalizării vom întîlni modalități diferite, adunarea tuturor acestora în sfera genului dizolvă însuși conceptul de gen. Dacă estetica deductivă clasicistă, a lui Boileau de pildă, era o carceră pentru autorii siliți să se lupte cu canoane prestabilite, ele constituind sistemul de apreciere dominant,

[1] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 25.

deducția contemporană, lipsită de eficacitate în lumea creației, tolerantă prin inventarea unor posibilități combinatorii nelimitate, în care s-ar putea încadra orice și oricînd, este ruptă de istoria efectivă a artei literare și se condamnă uneori cu orgolioasă resemnare la o strălucită deșertăciune a imaginației abstracte.

Genurile, atît cît se poate vorbi despre ele, nu ocupă decît un nivel particular al abstracției. Definirea genului drept modalitate a literaturii, fără nici un fel de alte rezerve, este derutantă; nu orice convenție care asigură inteligibilitatea artistică poate și trebuie să fie inclusă în sfera genului. După Todorov genurile s-ar configura la diverse nivele de generalitate, conținutul acestei noțiuni definindu-se în raport cu punctul de vedere ales. Cîteodată autorul pare să oscileze: cu toate că privește supranaturalul drept o categorie literară, el refuză — cu drept cuvînt — existența unui gen alcătuit din totalitatea operelor în care intervine supranaturalul; acesta, ni se spune, n-ar caracteriza operele destul de restrictiv și, astfel, „ar trebui să-i găzduiască laolaltă pe Homer și pe Shakespeare, pe Cervantes și pe Goethe" [1]. Categoriile estetice nu sînt genuri, ci cauze ale lor; ritmul, rima, compoziția nu sînt genuri în mod evident, deși genurile se explică, într-o măsură, prin ele; figurile sînt tot modalități literare și, cu toate că uneori stau la temelia unui gen, se condensează la alte niveluri ale abstracției. Apelînd la retorica lui Fontanier, scrisă la începutul secolului al XIX-lea, Todorov consideră romanul polițist înrudit cu figura numită *sustentation*, care ar consta în faptul că ține multă vreme încordat pe cititor sau pe ascultător și că îl surprinde în cele din urmă prin ceva departe de a fi așteptat. Dar dacă „figura poate, prin urmare, să se transforme într-un gen literar" [2], nu înseamnă decît că este o modalitate diferită de genuri. Mai mult decît atît, figura ar putea fi un punct de plecare pentru definirea anecdoticului, a cărui organizare este, totuși, atît de diferită de cea a romanului polițist. Dacă figura numită *sustentation* le îmbracă pe amîndouă este pentru că între abstracția cea mai pură a unei specii și alte modalități literare se pot produce

[1] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 39.
[2] *Poétique de la prose*, pag. 35.

nefericite confuzii dacă nu se ține seama de situarea nivelului deductiv. Principiul sugerat cu acest prilej este, însă, demn de tot interesul și merită ulterioare aplicări, măcar pentru faptul că poate arunca o punte între retorica prea formalizată și naratologia ce coboară, în descendența lui Claude Lévi-Strauss, spre antropologie: „Există figuri ale povestirii care sînt proiecții ale figurilor retorice" [1]. De altfel, temerara încercare de clasificare a figurilor retoricii din volumul *Littérature et signification*, în care analiza narațiunii ocupă locul principal, pare să aibă drept scop nemărturisit tocmai o atare posibilă transformare.

Pentru explicarea esenței fantasticului, Todorov alege perspectiva receptării. Cele trei condiții pe care fantasticul le-ar pretinde se referă, într-o măsură sau alta, la cititor; să se lase de bunăvoie pradă iluziei realiste ca să poată fi pus în condiția ezitării între o explicație naturală și alta supranaturală a evenimentelor; ezitarea cititorului trebuie să capete o reprezentare în discurs; în fine, cititorul trebuie să refuze, în egală măsură, o posibilă interpretare alegorică, dar și interpretarea poetică. Nu întîmplător cea de a doua exigență pare mai îndepărtată de punctul de vedere al lecturii: ea nu reprezintă decît o trăsătură facultativă a genului. Dar cititorul presupus nu este cel real, ci o funcție a lecturii, imaginea implicită a receptării. De aceea este respinsă, îndreptățit, soluția psihologistă a lui H. P. Lovecraft, după care ar trebui să judecăm povestirea fantastică nu pe baza intențiilor autorului și a mecanismelor intrigii, ci în funcție de intensitatea emoțională provocată. Dacă după momentul ezitării comune personajului și cititorului s-ar opta pentru o soluție, sfera fantasticului ar fi părăsită. Din păcate, Todorov este întrucîtva inconsecvent în tratarea lectorului implicit. O a doua lectură a unei povestiri fantastice, ni se spune, ar șterge ezitarea și, odată cu ea, însuși fantasticul. Cititorul implicit, cu reacții estetice constante în esență, fără a fi neapărat identice, este părăsit pentru cel real, iar „genul" fantastic, subordonat numărului și calității lecturilor, devine o evanescență mai degrabă psihologică decît estetică.

[1] *Poétique de la prose*, pag. 35.

Descrierea funcționării miraculosului exotic duce pentru o clipă la evadare din carapacea raționamentului anistoric, dar — ciudat — pe temeiurile psihologice respinse pînă acum : „Firește că numai noi, cititorii moderni, sesizăm caracterul acestei îmbinări".[1] Dacă fantasticul și miraculosul nu supraviețuiesc nici măcar în cadrul uneia și aceleiași opere unor schimbări de mentalitate — și nu neapărat unor transformări ale gustului estetic, unei mutații istorice a concepțiilor estetice — este dificil să se mai susțină caracterul lor abstract și pur deductiv. În cele din urmă, *Introducerea în literatura fantastică* devine un cîntec de lebădă al fantasticului.

O disociere între categoriile literare și genuri ar fi adus un plus de echilibru acestui studiu ambițios și, de ce n-am spune-o, pe alocuri fascinant. Însuși autorul pare să se îndoiască de soluția cam rigidă pe care o susține. Nu este o scăpare de condei întrebarea pe care și-o pune asupra rolului jucat de elementul fantastic într-o operă literară. Or, genurile nu îndeplinesc roluri în cadrul textelor, ci discursurile poetice sînt cele care, prin trăsături particulare, selectează un gen sau altul. În schimb, o categorie sau un mănunchi de categorii, datorită funcțiilor jucate, contribuie la înălțarea operei într-un gen ori într-altul.

Indiferent de calificările fantasticului, întîlnirea cu operele sale reprezentative și comentariile stîrnite de acestea în paginile cărții au loc la limita dintre conceptualizabil și inefabil, oferind demersului teoretic șansa poeziei. Sistemul de opoziții care manifestă modalitățile discutate proliferează baroc. Pe de o parte fantasticul este distins de miraculos, căruia îi sînt descoperite multiple fațete : miraculosul hiperbolic, miraculosul exotic, miraculosul instrumental, miraculosul științific și miraculosul pur ; pe de altă parte fantasticul este opus straniului care se dizolvă în ansamblul literaturii. De ce, oare, n-ar fi continuat cu grotescul și cu absurdul ? Poate că numai de dragul unei parțiale simetrii cu miraculosul. Pe alt plan al abstracției, fantasticul este delimitat într-un sens de poezie, într-altul de alegorie, cu toate că poezia și alegoria nu s-ar opune una

[1] *Introduction à la littérature fantastique*, pag. 69.

alteia, așa cum se întîmplă cu straniul și cu miraculosul, ci — fiecare în mod independent — unui alt gen, care ar fi însăși ficțiunea. În fine, alegoria evidentă contrastează cu alegoria iluzorie, după ce își nuanțează trăsăturile în întîlnirea cu alegoria indirectă și cu cea „ezitantă".

Mai cu seamă odată cu apariția noțiunii de subgen, vîrtejul opozițiilor, abia creionat mai sus, poate să se continue cu încîntare într-un adevărat happening teoretic. Totuși, dincolo de orice încorsetări de metodă, jocul rarefiat al abstracțiilor nu îl împiedică pe Tzvetan Todorov să îi amintească cititorului că literatura poate să fie vorbită doar de literatură, altfel poezie și poetică încep să își risipească rosturile proprii.

ALEXANDRU SINCU

1. GENURILE LITERARE

STUDIUL LITERATURII FANTASTICE IMPLICĂ CUNOAȘTEREA NOȚIUNII DE „GEN LITERAR". — CONSIDERAȚII GENERALE CU PRIVIRE LA GENURI. — O TEORIE CONTEMPORANĂ A GENURILOR: CEA A LUI NORTHROP FRYE. — FRYE ȘI TEORIA LITERATURII. — CLASIFICĂRILE ȘI GENURILE PROPUSE DE ACESTA. — VULNERABILITATEA TEORIEI LUI FRYE. — FRYE ȘI PRINCIPIILE STRUCTURALISTE. BILANȚ AL REZULTATELOR POZITIVE. — MELANCOLIC ACORD FINAL.

EXPRESIA „literatură fantastică" denumește o modalitate a literaturii, sau, așa cum se spune în mod curent, un gen literar. Cercetarea operelor literare din perspectiva unui gen constituie un demers cu totul și cu totul aparte. În vorbirea noastră obișnuită aceasta înseamnă descoperirea unei reguli care își exercită influența asupra mai multor texte permițîndu-ne să le aplicăm titulatura generică de „opere fantastice" în pofida a ceea ce constituie specificitatea fiecăruia dintre ele. A studia *Pielea de sagri* din perspectiva genului fantastic înseamnă cu totul altceva decît a studia aceeași carte pentru ea însăși, în ansamblul operei balzaciene sau în cel al literaturii contemporane. Conceptul de gen este, așadar, fundamental pentru dezbaterea care va urma. Iată de ce se cuvine să începem prin clarificarea și precizarea acestui concept, chiar dacă o asemenea operație ne îndepărtează, aparent, de fantasticul propriu-zis.

Ideea de gen ridică, de îndată, mai multe probleme ; din fericire, unele dintre ele își pierd orice consistență de îndată ce au fost formulate în mod explicit. Iat-o pe cea dintîi : avem, oare, dreptul de a discuta un gen literar fără să fi studiat (sau cel puțin citit) toate operele care îl constituie ? Universitarul care ne pune această întrebare ar mai putea adăuga și că în cataloagele

de literatură fantastică sînt citate mii și mii de titluri. De aici nu mai este decît un pas pînă la a vedea răsărindu-ne în fața ochilor figura învățăcelului silitor, îngropat în mormanul cărților pe care le are de citit cîte trei pe zi, obsedat de ideea că se scriu mereu alte cărți și că, fără nici o îndoială, nu va ajunge niciodată să le înghită pe toate. Dar una dintre principalele trăsături ale demersului științific este că acesta, pentru a putea descrie un fenomen, nu impune observarea tuturor ipostazelor sale ; el procedează mai degrabă prin deducție. Într-adevăr, el nu ia în considerare decît un număr oarecum limitat de fenomene, extrage o ipoteză generală pe care apoi, verificînd-o prin alte opere, o corectează (sau o respinge). Oricare ar fi numărul fenomenelor studiate (în cazul de față al operelor), vor fi întotdeauna la fel de puțin îndreptățiți de a emite legi universale ; nu cantitatea observațiilor este pertinentă, ci doar coerența logică a teoriei. Așa după cum scrie Karl Popper : „Din punct de vedere logic, noi nu avem nici o justificare să tragem concluzii cu valoare universală pornind de la aserțiuni singulare, oricît de numeroase ar fi acestea ; întrucît concluziile astfel obținute se vor putea oricînd dovedi false : n-are nici o importanță numărul de lebede albe pe care le-am văzut, aceasta nu justifică concluzia că *toate* lebedele sînt albe". În schimb, o ipoteză întemeiată pe observarea unui număr restrîns de lebede, dar care ne-ar duce la concluzia că această culoare a lor ar fi consecința cutării particularități organice, ar fi perfect legitimă. Ca să ne întoarcem de la lebede la romane, trebuie spus că acest adevăr științific general se aplică nu numai la studiul genurilor, dar și la cel al întregii opere a unui scriitor sau al unei epoci, etc. ; să lăsăm deci, exhaustivitatea în seama celor care se mulțumesc doar cu atît.

Nivelul de generalitate la care se situează cutare sau cutare gen literar ridică a doua problemă. Există numai cîteva genuri (de exemplu : liric, epic, dramatic) sau cu mult mai multe ? numărul genurilor este finit sau infinit ? Formaliștii ruși înclinau către o soluție relativistă ; Tomașevski scria : „Operele se împart în clase vaste care, la rîndul lor, se divid în tipuri și în specii. În acest sens, coborînd pe scara genurilor, vom ajunge de la categoriile abstracte la distincții istorice concrete (poezia lui Byron, nuvela lui Cehov, romanul balzacian, oda spirituală, poezia proletară) și chiar la opere singulare". La drept vorbind, această frază ridică mai multe probleme decît pare a rezolva și ne vom reîntoarce curînd la ea ; dar putem, de pe acum, să acceptăm ideea că genurile există la nivele de generalitate diverse și că, de asemenea, conținutul acestei noțiuni se definește în raport cu punctul de vedere ales.

O a treia problemă este specific estetică. S-a afirmat că a vorbi despre genuri (tragedie, comedie, etc.) este un lucru zadarnic întrucît prin esența ei opera este unică, aparte, întrucît valoarea ei decurge din ceea ce este inimitabil în ea, adică din ceea ce o deosebește de toate celelalte opere și nu din ceea ce o aseamănă cu ele. *Mînăstirea din Parma* îmi place nu pentru că este un roman (un gen) ci pentru că este un roman altminteri decît toate celelalte (o operă aparte). Această aserțiune implică o atitudine romantică față de obiectul observat. O asemenea poziție nu este, la drept vorbind, falsă ; ea este pur și simplu deplasată. O operă poate foarte bine să-ți placă pentru cutare sau cutare motiv ; dar nu aceasta o definește în calitatea ei de obiect de studiu. Motivul care declanșează demersul cognitiv nu dictează drumul pe care acesta îl va avea de urmat. Cît privește problema estetică în general, ne vom feri de a o aborda aici : nu pentru că ea ar fi lipsită de consistență ci pentru că, foarte complexă, ea depășește cu mult posibilitățile noastre actuale.

Această obiecție poate fi totuși formulată în alți termeni, devenind astfel cu mult mai greu de rezolvat. Conceptul de gen (sau de specie) este împrumutat din științele naturii ; de altfel nu întîmplător pionierul analizei structurale a basmului, V. Propp, folosea analogii cu

botanica şi cu zoologia. Or, există o diferenţă calitativă între sensul termenilor „gen" şi „specie" după cum sînt aplicaţi aceştia fiinţelor naturii sau produselor gîndirii. În primul caz, apariţia unui nou exemplar nu modifică întru nimic caracteristicile speciei ; în consecinţă, calităţile individului pot fi toate deduse din formula speciei. Ştiind care sînt caracteristicile speciei tigru, putem deduce de aici calităţile fiecărui tigru în parte ; naşterea unui nou tigru nu modifică specia în ceea ce are ea definitoriu. Acţiunea organismului individual asupra evoluţiei speciei este atît de înceată încît, practic, ea poate fi neglijată. La fel stau lucrurile în ceea ce priveşte enunţurile unei limbi (deşi deja într-o mai mică măsură) : o frază individuală nu modifică gramatica, aceasta din urmă trebuind să ne îngăduie a deduce aprioric proprietăţile oricărei fraze.

Nu la fel stau lucrurile în domeniul artei sau al ştiinţei. Aici evoluţia urmează un ritm cu totul diferit : *orice* operă modifică ansamblul posibilităţilor, fiecare nou exemplu schimbă specia. Am putea spune că sîntem în prezenţa unei limbi în care orice enunţ este agramatical în momentul enunţării sale. Mai exact spus, nu-i recunoaştem unui text dreptul de a figura în istoria literaturii sau a ştiinţei decît în măsura în care el aduce o schimbare a ideii pe care ne-o făcusem pînă atunci despre una sau despre cealaltă din aceste două activităţi. Textele care nu răspund acestei condiţii trec în mod automat într-o altă categorie : cea a literaturii fie aşa-numite „populare", „de masă", fie cea a cărţilor de şcoală. (O comparaţie ne vine acum în minte aproape de la sine : cea dintre produsul artizanal, exemplarul unic, pe de o parte, şi producţia în serie, stereotipul mecanic, pe de alta). Reîntorcîndu-ne la cele despre care vorbeam mai sus, trebuie spus că, din această perspectivă, denumirea de gen ar fi firesc să nu se poată aplica decît literaturii de masă (romane poliţiste, romane foileton, literatură ştiinţifico-fantastică, etc.), ea dovedindu-se inadecvată textelor propriu-zis literare.

Un asemenea mod de a pune problema ne sileşte să precizăm propriile noastre întemeieri teoretice. În faţa oricărui text aparţinînd „literaturii" va trebui să ţinem seama de două exigenţe : mai întîi nu trebuie uitat faptul că el manifestă proprietăţi comune cu ansamblul textelor literare, sau cu cele ale unuia dintre subansamblurile literaturii (aceasta fiind exact ceea ce a căpătat denumirea de gen literar). Este greu să ne închipuim astăzi cum mai poate fi susţinută teza conform căreia totul înlăuntrul operei este individual, produs inedit al unei inspiraţii personale, fără nici o legătură cu operele trecutului. În al doilea rînd, un text nu este numai produsul unei combinatorii preexistente (combinatorie constituită de proprietăţile literare virtuale) ; el este, într-o aceeaşi măsură, transformarea acestei combinatorii.

Aşadar, putem spune de pe acum că în orice cercetare literară se va constitui, cu sau fără voia sa, printr-o dublă mişcare : dinspre operă către literatură (sau gen) şi dinspre literatură (dinspre gen) către operă ; privilegierea provizorie a uneia sau a celeilalte dintre aceste două direcţii — diferenţa sau asemănarea — fiind un demers întru totul legitim. Dar nu numai atît. Prin însăşi natura sa, limbajul se mişcă în abstract şi în „generic". Individualul nu poate exista *în* limbaj şi formulînd specificitatea unui text nu facem decît să formulăm automat şi descrierea unui *gen* particularizat doar prin faptul că opera în cauză ar fi primul şi unicul său exemplu. Orice descriere a unui text, prin însuşi faptul că se face cu ajutorul cuvintelor, este o descriere a unui gen literar. De altfel, nu facem aici o afirmaţie pur teoretică ; istoria literară ne oferă un continuu exemplu prin epigonii imitînd exact ceea ce era specific maestrului.

Aşadar, nici nu poate fi vorba de „respingerea noţiunii de gen" aşa cum o cerea, de pildă, Croce : o asemenea respingere implică renunţarea la limbaj, ceea ce este prin definiţie de neconceput. Se cuvine, în schimb,

să ținem seama de gradul de abstractizare pe care ni-l asumăm și de poziția acestei abstractizări față de evoluția efectivă ; aceasta se găsește astfel înscrisă într-un sistem de categorii care o întemeiază și care, în același timp, depind de ea.

Este însă cert că literatura pare astăzi a depăși distribuția în genuri. Maurice Blanchot scria încă de acum zece ani : „Singurul lucru care are importanță este cartea, carte așa cum ni se înfățișează ea, departe de genuri, refuzînd să se încadreze în rubricile proză, poezie, roman, document, dezmințind puterea acestora de a-i fixa locul și de a-i determina forma. O carte nu mai aparține unui gen, ci doar literaturii, ca și cum ea ar deține dintr-un început, în generalitatea lor, toate secretele și formulele care, numai ele singure, conferă celor scrise realitatea unei cărți" *(Le livre à venir)*. Atunci de ce să mai ridicăm aceste probleme perimate ? Gérard Genette a dat un răspuns foarte bun : „Discursul literar se produce și se dezvoltă conform unor structuri pe care nu le poate nici măcar încălca pentru că le mai întîlnește și astăzi în cîmpul limbajului și al scriiturii" *(Figures II)*. Pentru ca să avem de a face cu o încălcare trebuie ca norma să fie resimțită ca atare. Este, de altfel, îndoielnic că literatura contemporană ar fi cu totul și cu totul lipsită de distincții generice ; numai că aceste distincții nu mai corespund noțiunilor lăsate nouă moștenire de teoriile literare ale trecutului. Firește că nimic nu ne silește să ne mai slujim de ele și astăzi, mai mult decît atît : se face simțită nevoia elaborării unor categorii abstracte care să poată fi aplicate operelor contemporane. Mai general vorbind, a nu recunoaște existența genurilor ar fi ca și cînd ai pretinde că o operă literară nu întreține nici un fel de relații cu celelalte opere deja existente. Genurile reprezintă tocmai aceste legături prin care se stabilește un raport între operă și universul literaturii.

Este cazul acum să punem capăt acestor referințe disparate. Pentru a putea face un pas înainte să alegem o

teorie mai contemporană a genurilor literare pe care să o supunem unei discuții mai riguroase. Astfel, plecînd de la un exemplu, vom putea distinge mai limpede care anume principii pozitive se cade să călăuzească studiul nostru și care sînt primejdiile ce trebuiesc ocolite. Ceea ce nu înseamnă însă că noi principii nu vor apărea pe drum ca urmare a însăși acestei discuții ; și nici că nebănuite obstacole nu se vor ridica adeseori în fața noastră.

Teoria genurilor pe care o vom discuta în detaliu este cea a lui Northrop Frye, așa cum apare formulată în special în cartea sa *Anatomy of Criticism* (Anatomia criticii). Această alegere nu s-a făcut fără un rost anume : Frye ocupă astăzi un loc de frunte printre criticii anglo-saxoni iar opera sa este, fără nici o îndoială, una dintre cele mai remarcabile în istoria criticii de după cel de-al doilea război mondial. *Anatomia criticii* este, în același timp, o teorie a literaturii (și, deci, a genurilor) și o teorie a criticii. Mai exact, această carte se compune din două tipuri de texte, unele de natură teoretică (Introducerea, concluziile și cel de-al doilea eseu : „Critica etică : Teoria simbolurilor"), celelalte întrucîtva mai descriptive ; aici se află descris sistemul genurilor așa cum îl concepe Frye. Dar, pentru a putea fi înțeles, acest sistem nu poate fi izolat de întregul ansamblu ; astfel încît vom începe cu partea teoretică.

Iată principalele trăsături ale teoriei lui Frye.

1. Studiile literare trebuie întreprinse cu seriozitatea și cu rigoarea caracteristice tuturor celorlalte științe. „Dacă există critică literară, aceasta trebuie să fie o cercetare a literaturii în termenii unui cadru conceptual care să depășească studiul inductiv al cîmpului literar (...) Critica comportă un element științific care o deosebește, pe de o parte, de parazitismul literar, iar, pe de alta, de atitudinea critică parafrazantă", etc.

2. O consecință a acestui prim postulat este necesitatea de a elimina din studiile literare orice judecată de valoare cu privire la opere. Frye este destul de cate-

goric în ceea ce privește acest punct ; am putea nuanța verdictul său spunînd că evaluarea își poate găsi loc în cîmpul poeticei dar că, deocamdată, asemenea referiri ar complica inutil lucrurile.

3. Opera literară, ca și literatura în general, formează un sistem ; nimic nu se datorează întîmplării. Sau, după cum spune Frye : „Primul postulat al acestui salt inductiv (pe care ne propune să-l facem) este unul și același cu cel al oricărei științe : anume postulatul coerenței globale".

4. Trebuie făcută o distincție între sincronie și diacronie : analiza literară cere operarea unor decupări sincrone înlăuntrul istoriei și nu putem *începe* căutarea sistemului decît în interiorul acestora. „Atunci cînd un critic se ocupă de o operă literară, lucrul cel mai firesc pe care îl poate face este să o „înghețe" (to freeze it), adică să nu ia în considerație mișcarea sa în timp, concepînd-o ca pe o configurație de cuvinte ale cărei părți există, toate, simultan", scrie Frye într-o altă carte a sa *(Fables)*.

5. Textul literar nu intră în relație de referență cu „lumea", așa cum o fac adesea frazele vorbirii noastre curente, el nu este o „reprezentare" a altceva decît a lui însuși. Acesta este motivul pentru care literatura, mai degrabă decît cu vorbirea curentă, se aseamănă cu matematica : discursul literar nu poate fi adevărat sau fals, el nu poate fi decît valid în raport cu propriile sale premize. „Poetul, ca și matematicianul pur, este supus nu adevărului descriptiv, ci conformității cu postulatele sale ipotetice". „Literatura, ca și matematica, este limbajul, iar un limbaj nu reprezintă prin sine nici un adevăr, deși oferă posibilitatea exprimării unui număr nelimitat de adevăruri". Prin chiar acest fapt, textul literar se dovedește a fi tautologic : el se semnifică pe sine. „Simbolul poetic se semnifică esențialmente pe sine însuși în relația sa cu poemul". Răspunsul poetului la întrebarea ce anume semnifică cutare element al operei sale trebuie întotdeauna să fie următorul : „Semnificația lui nu este decît aceea de a fi un element al operei" („I meant it form a part of the play").

6. Literatura se creează pornindu-se de la literatură și nu plecînd de la realitate, fie aceasta materială sau psihică ; orice operă literară este convențională. „Nu putem face poeme decît plecînd de la alte poeme, romane numai plecînd de la alte romane". Iar într-un alt text, *The Educated Imagination* (Imaginația cultivată), Frye adaugă : „Dorința unui scriitor de a scrie *nu* poate decurge decît dintr-o prealabilă experiență a literaturii... Formele literaturii nu-și au izvorul decît în ele însele". „*Tot* ceea ce este nou în literatură nu este decît ceva vechi retopit... Exprimarea de sine, iată ceva ce n-a existat niciodată în literatură".

Nici una dintre aceste idei nu este întru totul originală (cu toate că Frye nu indică decît arareori sursele sale) : unele pot fi regăsite pe de o parte la Mallarmé și la Valéry precum și într-o tendință a criticii franceze contemporane care continuă această tradiție (Blanchot, Barthes, Genette) ; pe de altă parte, foarte numeroase, la formaliștii ruși ; în sfîrșit, la scriitori ca, de pildă, T. S. Eliot. Ansamblul acestor postulate valabile atît în ceea ce privește studiile literare cît și în ceea ce privește literatura însăși constituie propriul nostru punct de plecare. Dar toate acestea ne-au îndepărtat considerabil de teoria genurilor. Să abordăm, așadar, acea parte a cărții lui Frye care ne interesează în mod direct. De-a lungul cărții sale (trebuie să ne aducem aminte că aceasta este constituită din texte care au apărut mai întîi separat), Frye propune mai multe serii de categorii care, toate, permit subdiviziunea în genuri (deși termenul de „gen" nu este aplicat de Frye decît uneia singure dintre aceste serii). Nu-mi propun să le înfățișez acum în substanța lor. Fiind vorba aici de o discuție pur metodologică mă voi mulțumi să surprind articulația logică a clasificărilor sale fără a mai da exemple detailate.

I. Prima clasificare definește „modurile ficțiunii". Acestea se constituie pe baza relației dintre eroul cărții și noi înșine sau legile naturii și sînt în număr de cinci :

1. Eroul manifestă o superioritate (de natură) asupra cititorului și a legilor naturii ; acest gen este denumit *mit.*

2. Eroul manifestă o superioritate (de grad) asupra cititorului și asupra legilor naturii ; acesta este genul *legendei* sau al *basmului.*

3. Eroul are o superioritate (de grad) asupra cititorului dar nu și asupra legilor naturii ; ne aflăm în fața genului *mimetic superior.*

4. Eroul se află într-o relație de egalitate cu cititorul și cu legile naturii ; acesta este genul *mimetic inferior.*

5. Eroul este inferior cititorului ; este vorba despre genul *ironic.*

II. O altă categorie fundamentală este cea a verosimilității : cei doi poli ai literaturii sînt atunci constituiți de către povestirea verosimilă și povestirea înlăuntrul căreia totul este îngăduit.

III. O a treia categorie pune accentul pe cele două principale tendințe ale literaturii : comicul, care-l împacă pe erou cu societatea, și tragicul, care îl izolează de aceasta.

IV. Clasificarea care ni se pare a fi de departe cea mai importantă pentru Frye este cea care definește arhetipurile. Acestea sînt în număr de patru (patru mitoeme) și au la bază opoziția realului cu idealul. Astfel ajung să fie caracterizate mai întîi ironia (în real) și, ceea ce ar putea căpăta denumirea de „romance“ [1] (în ideal) iar apoi comedia (trecerea de la real la ideal) și tragedia (trecerea de la ideal la real).

V. Urmează apoi diviziunea în genuri propriu-zise care se întemeiază pe tipul de audiență pe care ar trebui să-l aibă operele. Genurile sînt : drama (opere reprezentate), poezia lirică (opere cîntate), poezia epică (opere recitate), proza (opere citite). La acestea se mai

[1] Limba franceză (și de asemeni româna) nu au un termen echivalent pentru a desemna acest gen.

adaugă următoarea precizare : „Distincția cea mai importantă e determinată de faptul că poezia epică este episodică în timp ce proza este continuă“.

VI. În fine, o ultimă clasificare se axează pe opozițiile intelectual/personal și introvertit extrovertit, ea putînd fi prezentată schematic astfel :

	intelectual	personal
introvertit	*confesiune*	*„romance“*
extrovertit	*„Anatomie“*	*roman*

Acestea sînt cîteva dintre categoriile (și, am spune noi, genurile) propuse de Frye. Îndrăzneala sa este evidentă și demnă de toată lauda ; rămîne de văzut care anume este aportul ei.

I. Primele observații pe care le vom formula, și care sînt și cele mai evidente, se întemeiază pe logică, ca să nu spunem pe bunul simț (utilitatea lor în studiul fantasticului se va vădi, sperăm, mai tîrziu). Clasificările lui Frye nu sînt coerente din punct de vedere logic nici între ele, nici înlăuntrul fiecăreia dintre ele. În obiecțiile pe care i le aduce lui Frye, Wimsatt indică pe bună dreptate imposibilitatea de a coordona principalele lui două clasificări, anume cele care au fost rezumate la punctele I și IV. Cît privește inconsecvențele interne, va fi suficient, pentru a le pune în evidență, să procedăm la o sumară analiză a primei clasificări dintre cele menționate mai sus.

O unitate, eroul, este comparată aici cu alte două, *a)* („noi înșine“) și *b)* legile naturii. Mai mult decît atît, relația (de superioritate) poate fi atît calitativă („de natură“) cît și cantitativă („de grad“). Schematizînd însă această clasificare, ne dăm seama că din enumerarea lui Frye lipsesc multe dintre combinațiile posibile. Să precizăm de îndată că este vorba de o asimetrie : celor trei categorii de superioritate ale eroului nu le corespunde

decît o singură categorie de inferioritate ; pe de altă parte, distincția „de natură — de grad" este aplicată o singură dată cînd de fapt s-ar cădea ca ea să polarizeze fiecare dintre categoriile enumerate. Fără îndoială că obiecția incoerenței poate fi respinsă prin postularea unor restricții suplimentare care ar reduce numărul posibilităților ; de pildă, se poate spune că, în cazul raportului dintre erou și legile naturii, relația are loc între un ansamblu și un element și nu între două elemente : dacă eroul ascultă de aceste legi nu mai poate fi vorba de diferență între calitate și cantitate. De asemenea, s-ar putea preciza că dacă eroul este inferior legilor naturii, el poate fi superior cititorului, dar că reciproca nu este valabilă. Aceste restricții suplimentare ar putea sluji la evitarea inconsecvențelor : dar pentru aceasta este neapărat nevoie ca ele să fie formulate. Altminteri, ajungem să mînuim un sistem inexplicit și rămînem în domeniul credinței, dacă nu cumva chiar în cel al superstiției.

O obiecție împotriva propriilor noastre obiecții ar putea fi astfel formulată : dacă Frye nu enumeră decît cinci genuri (moduri) dintre cele treisprezece posibilități care pot fi teoretic formulate, el o face pentru că doar acestea cinci au existat, în timp ce celelalte opt nu. Această obiecție ne călăuzește către o importantă distincție dintre cele două accepții ale cuvîntului gen ; spre a evita orice ambiguitate ar trebui să vorbim pe de o parte de *genurile istorice* iar pe de alta de *genurile teoretice*. Cele dintîi ar rezulta dintr-o observare a realității literare ; celelalte din deducții de ordin teoretic. Ceea ce am învățat la școală cu privire la genuri se referă întotdeauna la genurile istorice : se vorbește despre o tragedie clasică deoarece au existat, în Franța, opere care își afirmau deschis apartenența la această formulă literară. În schimb, putem găsi exemple de genuri teoretice în lucrările poeticienilor antici : astfel, Diomede, urmîndu-l pe Platon, împărțea, în secolul al IV-lea, totalitatea operelor în trei categorii : cele în care nu vorbește decît naratorul ; cele în care nu vorbesc decît personajele ; cele, în fine, în care vorbesc atît unul cît și celelalte. Această clasificare nu se întemeiază pe o grupare istorică a operelor (precum în cazul genurilor istorice), ci pe o ipoteză abstractă care postulează că subiectul enunțării este elementul cel mai important al operei literare și că, în funcție de natura acestui subiect, pot fi distinse un număr calculabil, din punct de vedere logic, de genuri teoretice.

Or, sistemul lui Frye, ca și cel al esteticianului antic, este alcătuit din *genuri teoretice* și nu istorice. Există cutare număr de genuri nu pentru că n-au fost observate mai multe, ci pentru că așa impune principiul sistemului. Astfel încît este necesar să deducem toate combinațiile posibile plecînd de la categoriile alese. Am putea chiar spune că dacă una dintre aceste combinații nu s-a manifestat efectiv niciodată, cu atît mai mult s-ar cuveni să o descriem întrucît, după cum în sistemul lui Mendeleev putem descrie proprietățile unor elemente care n-au fost încă descoperite, la fel și aici, vom descrie proprietățile unor genuri — și, deci, ale unor opere — viitoare.

Pornind de la această primă observație mai putem remarca încă două lucruri. Mai întîi că orice teorie a genurilor are la bază o concepție cu privire la operă, o imagine a acesteia care comportă, pe de o parte, un oarecare număr de proprietăți abstracte și, pe de alta, anumite legi care dictează modul de relaționare al acestor proprietăți. Dacă Diomede împarte genurile în trei categorii, el o face întrucît postulează drept caracteristică o anume trăsătură dintre cele care se manifestă înlăuntrul operei : existența unui subiect al enunțării ; mai mult chiar, întemeindu-și clasificarea pe această trăsătură, el mărturisește deschis importanța primordială pe care i-o acordă. Tot astfel, dacă Frye se bazează în ceea ce privește clasificarea sa pe relația de superioritate sau de inferioritate dintre eroi și noi, aceasta se datorează faptului că respectiva relație reprezintă pen-

tru el un element al operei și încă unul dintre elementele fundamentale.

Pe de altă parte, se poate introduce o distincție suplimentară în interiorul genurilor teoretice, ceea ce ne va îngădui să vorbim despre *genuri elementare* și *genuri complexe*. Cele dintîi s-ar defini prin prezența sau absența unei singure trăsături, așa cum se întîmpla la Diomede ; celelalte prin coexistența mai multor trăsături. Așa de pildă, genul complex „sonet" va fi definit ca înmănunchind următoarele caracteristici : 1. anumite prescripții de rimă ; 2. anumite prescripții metrice ; 3. anumite prescripții de temă. O asemenea definiție presupune o anume teorie a metrului, a rimei și a temelor (altfel spus, o teorie globală a literaturii). Devine astfel evident că genurile istorice formează o parte constitutivă a genurilor teoretice complexe.

II. Scoțînd în evidență unele incoerențe formale dinlăuntrul clasificării lui Frye, am fost deja puși în situația de a face o precizare care nu se mai referă la forma logică a categoriilor sale, ci la conținutul lor. Frye nu-și explicitează niciodată concepția cu privire la operă (care, așa după cum am văzut, slujește, cu sau fără voie, drept punct de plecare pentru o clasificare a genurilor) și consacră remarcabil de puține pagini discuției teoretice a categoriilor sale. S-o facem în locul său.

Să amintim cîteva dintre ele : superior-inferior ; verosimil-neverosimil ; conciliere-excludere (în raport cu societatea) ; real-ireal ; introvertit-extrovertit ; intelectual-personal. Ceea ce uimește de la început în această listă este arbitrarul ei : de ce aceste categorii ar fi mai utile decît altele descrierii unui text literar ? Sîntem îndreptățiți să așteptăm o argumentare riguroasă care să facă dovada acestei importanțe ; dar nici urmă de vreo asemenea demonstrație. Pe deasupra, nu se poate să nu remarcăm că trăsătura comună tuturor acestor categorii este caracterul lor non-literar. După cum putem lesne vedea, ele sînt toate împrumutate din filosofie, psihologie, sau din etica socială și, de altfel, nu dintr-o filosofie sau psihologie oarecare. Acești termeni fie că trebuiesc înțeleși într-un sens foarte particular, pur literar, fie că — și din moment ce nu se face aici o precizare, aceasta este singura posibilitate — ei ne scot în afara literaturii. Și din această clipă literatura nu mai este decît un mijloc de a exprima categorii filosofice. Autonomia ei este astfel profund contestată — și iată-ne iarăși în contradicție cu unul dintre principiile teoretice enunțate de însuși Frye.

Chiar dacă raza de acțiune a acestor categorii ar fi pur literară, s-ar cere totuși o explicație ceva mai aprofundată. Putem oare vorbi despre erou ca și cum această noțiune ar fi de la sine înțeleasă ? Care este sensul exact al acestui cuvînt ? Și ce anume înseamnă verosimil ? Să fie pur și simplu calitatea povestirilor în care personajele „pot să facă orice" ? Frye însuși va da, într-altă parte, o interpretare diferită care pune sub semnul întrebării acest prim sens al cuvîntului : „Un pictor original știe, firește, că atunci cînd publicul îi cere să fie fidel realității (to an object) el vrea, este bine știut, exact contrariul : fidelitate față de convențiile plastice care îi sînt familiare".

III. Atunci cînd aprofundăm și mai mult analizele lui Frye, descoperim un alt postulat care, fără a fi formulat, joacă totuși un rol primordial în sistemul său. Punctele asupra cărora am insistat pînă aici pot fi lesne amendate fără ca sistemul să fie prin aceasta alterat ; s-ar putea evita incoerențele logice și găsi un fundament teoretic alegerii categoriilor. Însă consecințele acestui nou postulat sînt cu mult mai grave întrucît este vorba despre o opțiune fundamentală, și anume aceea prin care Frye se opune în mod net atitudinii structuraliste, înrudindu-se mai degrabă cu o tradiție căreia i-ar mai putea fi asociate numele lui Jung, Bachelard sau Gilbert Durand (oricît de diferite ar fi operele lor).

Iată care este acest postulat : *structurile* cărora le

dau naștere fenomenele literare *se manifestă la însuși nivelul acestora;* altfel spus, aceste structuri se oferă direct observației noastre. Din contră, Lévi-Strauss scrie: „Principiul fundamental este că noțiunea de structură socială nu se referă la realitatea empirică, ci la modelele construite după aceasta". Simplificînd într-o mare măsură, am putea spune că în ochii lui Frye pădurea și marea formează o structură elementară; din contră, pentru un structuralist, aceste două fenomene manifestă o structură abstractă, produs al unei elaborări și care se articulează altundeva, să spunem, de pildă, între static și dinamic. Devine deîndată limpede de ce, imagini pentru cele patru anotimpuri, sau cele patru puncte cardinale, sau cele patru elemente joacă un rol atît de important la Frye: așa după cum afirmă el însuși (în prefața la o traducere în limba engleză din Bachelard) „pămîntul, aerul, apa și focul sînt și vor rămîne pentru totdeauna cele patru elemente ale experienței imaginare". În timp ce „structura structuraliștilor este înainte de toate o regulă abstractă, „structura" lui Frye se reduce la o dispunere în spațiu. Frye este, de altfel, explicit cu privire la aceasta: „Adeseori o «structură» sau un «sistem» de gîndire poate fi redus la schema unei diagrame; de fapt, cele două cuvinte sînt, într-o oarecare măsură, sinonime cu diagramă".

Un postulat n-are nevoie de dovezi; dar eficacitatea sa poate fi măsurată prin rezultatele la care se ajunge acceptîndu-l. Întrucît organizarea formală nu se lasă surprinsă, credem noi, la însuși nivelul imaginilor, tot ceea ce putem spune despre acestea din urmă va rămîne aproximativ. În loc de a mînui certitudini și imposibilități, va trebui să ne mulțumim cu simple probabilități. Reluînd elementarul exemplu de mai sus, sîntem în măsură să afirmăm că pădurea și marea *pot* să se găsească adeseori în opoziție, formînd astfel o „structură": dar că aceasta nu este o *necesitate;* în timp ce staticul și dinamicul formează în mod obligatoriu o

opoziție, care se poate manifesta prin intermediul pădurii și mării. Structurile literare sînt sisteme de reguli riguroase și numai manifestările lor ascultă de probabilități. Cel care caută structurile la nivelul imaginilor observabile renunță prin însuși acest fapt la orice cunoaștere sigură.

Este exact ceea ce se întîmplă cu Frye. Unul dintre cuvintele cele mai frecvente ale cărții sale este, fără îndoială, cuvîntul *adeseori.* Iată cîteva exemple: „This myth is *often* associated with a flood, the regular symbol of the beginning and the end of a cycle. The infant hero is *often* placed in an ark or chest floating on the sea... On dry land the infant *may* be rescued *either* from *or* by an animal..." „Its *most common* settings are the mountain-top, the island, the tower, the lighthouse, and the ladder or staircase". „He *may* also be a ghost, like Hamlet's father; *or* it *may* not be a person at all, but simply an invisible force known only by its effects... *Often,* as in the revenge-tragedy, it is an event previous to the action of which the tragedy itself is the consequence" (sublinierile noastre T.T.), etc.

Postulatul unei manifestări directe a structurilor își exercită în mai multe alte direcții efectul paralizant. Se cade, mai întîi, remarcat faptul că ipoteza lui Frye nu poate depăși simpla taxinomie, simpla clasificare (aceasta conform explicitelor sale declarații). Dar spunînd despre elementele unui ansamblu doar că ele pot fi clasificate, înseamnă a nu face altceva decît să formulezi cu privire la aceste elemente ipoteza cea mai elementară cu putință.

Cartea lui Frye ne face adeseori să ne gîndim la un catalog care ar trece în revistă nenumărate imagini literare; or, catalogul nu este decît unul dintre instrumentele științei și nicidecum știința însăși. S-ar mai putea adăuga că acela care nu face nimic altceva decît să clasifice n-are cum s-o facă bine: clasificarea sa va fi arbitrară, neîntemeindu-se pe o teorie explicită — ceva asemănător clasificărilor lumii viețuitoarelor, di-

nainte de Linné, care nu se sfiau să instituie o categorie a tuturor animalelor putînd să se scarpine...

Dacă admitem, împreună cu Frye, că literatura este un limbaj, sîntem îndreptăţiţi să ne aşteptăm ca activitatea criticului să fie destul de apropiată de cea a lingvistului. Dar autorul cărţii *Anatomia criticii* aduce mai degrabă cu acei dialectologi-lexicografi ai secolului al XIX-lea care străbăteau satele în căutarea cuvintelor rare sau necunoscute. Or, degeaba strîngem mii de cuvinte : nu ni se vor dezvălui astfel nici măcar cele mai elementare principii ale funcţionării unei limbi. Munca dialectologilor nu este inutilă şi cu toate acestea ea ne călăuzeşte pe un drum greşit : întrucît limba nu este un stoc de cuvinte, ci un mecanism. Pentru a înţelege acest mecanism putem pleca chiar şi de la cele mai banale cuvinte, de la frazele cele mai simple. La fel stau lucrurile şi în ceea ce priveşte critica : putem aborda problemele esenţiale ale teoriei literare fără ca pentru aceasta să fie nevoie de strălucita erudiţie a lui Northrop Frye.

Este timpul să încheiem această lungă digresiune a cărei utilitate în ceea ce priveşte studiul genului fantastic poate că a părut problematică. În orice caz, ea ne-a permis să ajungem la cîteva concluzii pe care le vom rezuma astfel :

1. Orice teorie a genurilor se întemeiază pe un anumit mod de a înţelege opera literară. Trebuie, deci, să începem prin a prezenta propriul nostru punct de plecare, chiar dacă desfăşurarea ulterioară a acestui studiu ne va sili să-l abandonăm.

Pe scurt, distingem trei aspecte ale operei : verbal, sintactic şi semantic.

Aspectul verbal constă în frazele concrete care constituie textul. Putem semnala aici două grupuri de probleme. Cele dintîi se referă la proprietăţile enunţului (altundeva am vorbit în legătură cu aceasta despre „registre ale vorbirii" ; poate fi, de asemenea, folosit

termenul de „stil", dînd însă acestui cuvînt un sens restrîns). Celălalt grup de probleme se referă la enunţare, la cel care emite textul şi la cel care îl receptează (este vorba, în fiecare caz, de o imagine implicită textului, nu de un autor, sau un cititor reali) ; aceste probleme au fost pînă acum studiate sub denominaţia de „viziuni" sau „unghiuri de vedere".

Aspectul sintactic consemnează relaţiile pe care le întreţin între ele părţile operei (mai demult era folosit în această privinţă termenul de „compoziţie"). Aceste relaţii pot fi de trei tipuri : logice, temporale şi spaţiale [1].

Mai rămîne aspectul semantic sau, dacă vreţi, „temele" cărţii. De această dată nu plecăm de la nici o ipoteză globală ; nu ştim cum anume se articulează temele literare. Se poate totuşi presupune, fără ca aceasta să implice prea mari riscuri, că există cîteva universuri semantice ale literaturii, teme, nu prea multe la număr, care se întîlnesc pretutindeni şi întotdeauna ; transformările şi îmbinările lor produc aparenta bogăţie tematică a literaturii.

Se înţelege de la sine că aceste trei aspecte ale operei se manifestă într-o interdependenţă complexă şi că ele nu pot fi izolate decît în vederea analizei.

2. Se impune o alegere preliminară a nivelului la care vom situa structurile literare. Am hotărît să considerăm toate elementele universului literar care se oferă observării imediate ca fiind manifestările unei structuri abstracte şi distante, produs al unei elaborări şi să căutăm organizarea la acest unic nivel. Se operează astfel un fundamental clivaj.

3. Conceptul de gen se cade a fi nuanţat şi definit. Am opus, pe de o parte, genurile istorice şi genurile teoretice : cele dintîi sînt rezultatul unei observări a faptelor literare ; celelalte sînt deduse dintr-o teorie a

[1] Aceste două aspecte, verbal şi sintactic, ale operei literare sînt descrise mai pe larg în studiul nostru „Poétique" (Qu'-est ce que le structuralisme ? Ed. du Seuil 1968). (n. a.)

literaturii. Pe de altă parte, în sfera genurilor teoretice am stabilit o distincție între genurile elementare și cele complexe : primele se caracterizează prin prezența sau absența unei singure trăsături structurale ; celelalte prin prezența sau absența conjugată a acestor trăsături. Este o evidență faptul că genurile istorice sînt un subansamblu al ansamblului genurilor teoretice complexe.

Părăsind acum analizele lui Frye care ne-au călăuzit pînă în acest punct, ar trebui ca, în fine, întemeindu-ne pe ele, să formulăm o perspectivă mai generală și mai prudentă a obiectivelor și limitelor oricărui studiu privitor la genuri. Un asemenea studiu trebuie să răspundă în mod constant cerințelor a două ordini diferite : practice și teoretice, empirice și abstracte. Genurile pe care le deducem teoretic trebuie verificate pe text ; dacă deducțiile noastre nu corespund nici unei opere înseamnă că am apucat pe un drum greșit. Pe de altă parte, genurile pe care le întîlnim în istoria literară trebuie să poată fi explicate printr-o teorie coerentă ; altminteri vom rămîne prizonierii prejudecăților transmise din secol în secol conform cărora (este vorba de un exemplu imaginar) ar exista un gen ca, de pildă, comedia, cînd, de fapt, aceasta n-ar fi decît o pură iluzie. Definiția genurilor va fi, așadar, un continuu du-te-vino între descrierea faptelor și desăvîrșita abstracție teoretică.

Acestea sînt obiectivele noastre ; dacă le privim însă mai îndeaproape nu putem să nu ne lăsăm cuprinși de o îndoială în ceea ce privește succesul demersului nostru. Iată, de pildă, prima exigență, anume cea a conformității teoriei cu faptele. Am presupus că structurile literare, așadar înseși genurile, se situează la un nivel abstract, decalat de cel al operelor existente. Ar trebui să spunem că o operă manifestă cutare gen și nu că acesta există în cutare operă. Dar această relație de manifestare între abstract și concret este de natură

probabilistică ; altfel spus, nu este necesar ca o operă să încarneze cu fidelitate genul său, faptul nu este decît probabil. Ceea ce echivalează cu a spune că nici un fel de observare a operelor nu poate, în mod riguros, confirma sau infirma o teorie a genurilor. Dacă ni s-ar spune : cutare operă nu intră în niciuna dintre categoriile dumneavoastră, așadar categoriile dumneavoastră sînt greșite, aș putea să obiectez : acest *deci* nu are nici o justificare ; operele nu trebuie să coincidă cu categoriile care, acestea, n-au decît o existență construită ; o operă poate, de pildă, să nu manifeste o singură categorie sau un singur gen. Ajungem astfel într-un impas metodologic semnificativ : cum poate fi dovedit eșecul descriptiv al unei teorii a genurilor, oricare ar fi ea ?

Să luăm acum în considerare cealaltă problemă, cea a conformității dintre genurile deja cunoscute și teoria lor. O înscriere corectă nu este o operație mai ușoară decît descrierea. Pericolul este totuși de o cu totul altă natură : categoriile de care ne vom sluji vor avea mereu tendința de a ne scoate în afara literaturii. Orice teorie a temelor literare, de pildă (în orice caz pînă în prezent), tinde să reducă aceste teme la un complex de categorii împrumutate din psihologie, din filozofie sau din sociologie (Frye ne-a dat deja un exemplu). Chiar dacă aceste categorii ar fi împrumutate din lingvistică situația nu ar fi calitativ alta. Se poate merge și mai departe : însuși faptul că pentru a vorbi despre literatură trebuie să facem uz de cuvintele limbajului de zi cu zi, practic, denotă că literatura se referă la o realitate ideală care se lasă desemnată și prin alte mijloace. Or, după cum este știut, literatura există tocmai prin calitatea sa de a fi un efort de exprimare a ceea ce limbajul comun nu spune și nu poate spune. Iată de ce critica (de bună calitate) tinde întotdeauna să devină ea însăși literatură : nu se poate vorbi despre ceea ce constituie literatura decît făcînd literatură. Numai plecîndu-se de la această deosebire față de limbajul curent,

literatura poate să se constituie și să subziste. Literatura nu spune decît ceea ce numai ea poate spune. Atunci cînd critica va fi spus tot ce se poate spune despre un text literar ea încă nu va fi spus nimic ; întrucît prin însăși definiție nu se poate vorbi despre literatură.

Aceste meditații sceptice nu trebuie să ne oprească ; ele doar ne silesc să luăm cunoștință de anumite limite dincolo de care nu putem trece. Munca de cunoaștere tinde spre un adevăr aproximativ, nu către un adevăr absolut. Dacă știința descriptivă ar pretinde să spună adevărul, ea ar intra în contradicție cu însuși rostul său de a fi. Ba chiar, o anume formă de geografie fizică a încetat să mai existe din clipa în care toate continentele au fost corect descrise. Imperfecțiunea este, în mod paradoxal, o chezășie a supraviețuirii.

2. DEFINIȚIE A FANTASTICULUI

O PRIMĂ DEFINIȚIE A FANTASTICULUI. — PĂREREA PREDECESORILOR. — FANTASTICUL ÎN *MANUSCRISUL DE LA SARAGOSA*. — O A DOUA DEFINIȚIE A FANTASTICULUI, MAI EXPLICITĂ ȘI MAI PRECISĂ. — ALTE DEFINIȚII RESPINSE. — UN EXEMPLU APARTE DE FANTASTIC: *AURÉLIA* DE NERVAL.

ALVARE, personajul principal al cărții lui Cazotte *Le Diable amoureux (Diavolul îndrăgostit)* trăiește de mai multe luni în tovărășia unei ființe de sex feminin despre care crede că este un duh rău : diavolul sau vreunul dintre supușii săi. Modul în care această ființă și-a făcut apariția indică limpede că este vorba de un reprezentant al lumii celeilalte ; dar comportarea sa specific umană (mai mult decît atît : feminină), rănile sale cît se poate de adevărate, par, din contră, a dovedi că nu este vorba decît de o simplă femeie, și încă de o femeie îndrăgostită. Atunci cînd Alvare o întreabă de unde vine, Biondetta răspunde : „De felul meu sînt o Silfidă, și încă una dintre cele mai de seamă...". Dar oare Silfidele există într-adevăr ? „Nu pricepeam o iotă din ce auzeam, continuă Alvare. Dar ce era de priceput în toată această aventură ? Parcă ar fi un vis. Doar că visul meu este întrucîtva mai neobișnuit decît al altora și nimic mai mult. (...) Ce înseamnă posibilul ? Ce înseamnă imposibilul ?"

Astfel Alvare ezită și se întreabă (iar o dată cu el și cititorul) dacă cele ce i se întîmplă sînt adevărate, dacă ceea ce-l înconjură este realitatea (și atunci înseamnă că Silfidele există) sau, dacă nu, este vorba, pur și simplu, de o iluzie care ia aici forma unui vis. Ceva mai încolo Alvare ajunge să se culce cu această

femeie care *poate* că este diavolul ; şi, înspăimîntat de această idee, el se întreabă din nou : „Am dormit ? pot fi atît de norocos încît totul să nu fi fost decît un vis ?". Tot astfel i se vor înfăţişa lucrurile şi mamei sale : „Conacul acela, cu toţi locuitorii lui, n-a fost decît un vis". Ambiguitatea stăruie pînă la sfîrşitul aventurii : realitate sau vis ? adevăr sau iluzie ?

Iată-ne astfel pătrunşi în chiar miezul fantasticului. Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaştem, fără diavoli şi silfide şi fără vampiri, are loc un eveniment care nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare. Cel care percepe evenimentul trebuie să opteze pentru una dintre cele două soluţii posibile : ori este vorba de o înşelăciune a simţurilor, de un produs al imaginaţiei, şi atunci legile lumii rămîn ceea ce sînt, ori evenimentul s-a petrecut într-adevăr, face parte integrantă din realitate, dar atunci realitatea este condusă de legi care ne sînt necunoscute. Ori diavolul este o iluzie, o fiinţă imaginară ; ori există într-adevăr, aidoma tuturor celorlalte fiinţe vii, numai că el nu poate fi întîlnit decît foarte rar.

Fantasticul ocupă intervalul acestei incertitudini ; de-îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt părăsim fantasticul pătrunzînd într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. Fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decît legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural.

Aşadar, conceptul de fantastic se defineşte în raport cu cele de real şi de imaginar : iar acestea două merită mai mult decît a fi doar menţionate. Amînăm însă discutarea lor pentru ultimul capitol al acestui studiu.

O asemenea definiţie este cel puţin originală ? Ea poate fi găsită, deşi altfel formulată, încă din secolul al XIX-lea.

Mai întîi la filosoful şi misticul rus Vladimir Soloviov : „În cazul adevăratului fantastic este întotdeauna păstrată posibilitatea exterioară şi formală a unei explicaţii simple a fenomenelor, dar, în acelaşi timp, aceastăexplicaţie este cu desăvîrşire lipsită de orice probabilitate internă" (citat de Tomaşevski). Este vorba despre un fenomen ciudat care poate fi explicat în două moduri : prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naştere efectului denumit fantastic.

Cîţiva ani mai tîrziu, un autor englez specializat în poveştile cu stafii, Montague Rhodes James, spune acelaşi lucru în aproape aceiaşi termeni : „Este uneori necesar să ai o portiţă de scăpare către o explicaţie naturală, dar se cuvine să mai adaug ceva : această portiţă trebuie să fie destul de îngustă ca să nu te poţi sluji de ea" (din nou, deci, sînt posibile două soluţii).

Iată un exemplu german ceva mai recent : „Eroul simte în mod constant şi distinct contradicţia dintre cele două lumi, cea a realului şi cea a fantasticului, este el însuşi uimit de lucrurile extraordinare care îl înconjoară" (Olga Reimann). Această listă ar putea fi lungită la nesfîrşit. Să atragem totuşi atenţia asupra diferenţei care distinge primele două definiţii de cea de-a treia ; acolo cel care trebuie să aleagă între cele două posibilităţi este cititorul, dincoace personajul ; vom reveni curînd asupra acestui fapt.

Trebuie să mai remarcăm totodată că definiţiile fantasticului propuse în scrierile franceze mai recente, chiar dacă nu sînt identice cu a noastră, nici nu intră în contradicţie cu ea. Fără să întîrziem prea mult asupra acestui punct vom da cîteva exemple extrase din textele „canonice". Castex în *Le Conte fantastique en France (Povestirea fantastică în Franţa)* scrie : „Fantasticul... se caracterizează... printr-o irumpere brutală a misterului în cadrul vieţii reale". Louis Vax, în *L'Art et la Littérature fantastique (Arta şi literatura fantastică)* : „Povestirea fantastică... vrea să ne prezinte nişte oameni asemenea nouă, locuitori ai lumii reale în care ne aflăm şi noi, azvîrliţi dintr-o dată în inima inexplicabilului". Roger Caillois în studiul său *Au coeur du*

fantastique (În inima fantasticului): „Orice fantastic este o încălcare a ordinii recunoscute, revărsare a inadmisibilului în sînul inalterabilei legalități cotidiene". După cum se vede, aceste trei definiții reprezintă, intenționat sau nu, fiecare dintre ele, o parafrază a celorlalte, de fiecare dată este vorba de „mister", de „inexplicabil", de „inadmisibil" care năvălesc în „viața reală" sau în „lumea reală", sau, iarăși, în „inalterabila legalitate cotidiană".

Aceste definiții se găsesc global incluse în cea pe care o propuneau primii autori citați aici și care implica deja existența unor evenimente ținînd de două ordini diferite, cea a lumii naturale și cea a lumii supranaturale; dar definiția formulată de Soloviov, James, etc., menționa, pe lîngă aceasta, și posibilitatea de a se da două explicații ale evenimentului supranatural și, în consecință, faptul că *cineva* trebuie să aleagă între ele. Ea era, prin urmare, mai sugestivă, mai bogată; cea pe care am dat-o noi însine este oarecum derivată din aceasta. Pe deasupra, ea accentuează caracterul diferențial al fantasticului (ca linie despărțitoare între straniu și miraculos) în loc să facă din el o substanță (așa cum fac Castex, Caillois, etc). Mai general vorbind, trebuie spus că un gen se definește totdeauna în raport cu genurile adiacente lui.

Dar definiția nu este încă suficient de limpede și în această direcție trebuie să mergem mai departe decît cei care ne-au precedat. S-a menționat deja faptul că nu se spunea clar dacă cel care trebuia să ezite era cititorul sau personajul; și nici care erau nuanțele ezitării. *Diavolul îndrăgostit* oferă un material prea sărac pentru o analiză mai aprofundată: ezitarea, îndoiala nu sînt în centrul atenției noastre decît pentru o clipă. Vom face, prin urmare, apel la altă carte, scrisă cam cu douăzeci de ani mai tîrziu și care ne va permite să scoatem în evidență mai multe probleme; o carte care deschide în mod magistral epoca povestirii fantastice: *Manuscrisul de la Saragosa* de Jan Potocki.

Mai întîi, ne sînt relatate o serie de evenimente dintre care nici unul, luat aparte, nu contravine legilor naturii așa cum le cunoaștem din experiență; dar, deja acumularea lor pare ciudată, Alfons van Worden, eroul și naratorul cărții, traversează munții Sierra Morena. Dintr-o dată „zagal"-ul său, Moschito, dispare; cîteva ore mai tîrziu dispare și valetul Lopez. Locuitorii de pe acolo afirmă că ținutul este bîntuit de strigoii a doi bandiți de curînd spînzurați. Alfons ajunge la un han părăsit și se pregătește de culcare. Dar la prima bătaie a miezului nopții „o frumoasă arăpoaică pe jumătate goală și cu o torță în fiecare mînă" intră în cameră și-l invită să o urmeze. Ea îl conduce pînă într-o încăpere subterană unde este primit de două fete tinere, surori, deosebit de frumoase și foarte sumar înveștmîntate. Ele îi dau de mîncat și de băut. Alfons simte ceva ciudat și în mintea lui se naște o îndoială: „Nu mai știam dacă am alături niște femei sau niște iazme înșelătoare". Apoi ele își povestesc viața, dezvăluindu-i că erau propriile lui verișoare. Dar la cel dintîi cîntat al cocoșului povestea este întreruptă; iar Alfons își aduce aminte că „după cum se știe, strigoii n-au puteri decît de la miezul nopții pînă la primul cîntat al cocoșilor".

Firește, toate acestea nu ies din cadrul legilor naturii așa cum ne sînt ele cunoscute. Cel mult se poate spune că sînt niște evenimente stranii, niște coincidențe insolite. Dar următorul pas este decisiv: se produce un eveniment pe care mintea noastră nu și-l mai poate explica. Alfons se vîră în pat, iar cele două surori îl urmează (sau poate că este doar un vis de-al lui), un lucru este însă cert: atunci cînd se trezește, el nu se mai găsește într-un pat, nici într-o încăpere subterană. „Vedeam cerul. Vedeam că mă aflu în aer liber (...) Eram culcat sub spînzurătoarea din Los Hermanos. Stîrvurile celor doi frați ai lui Zoto nu mai spînzurau, erau culcate lîngă mine". Iată, așadar, un prim eveniment supranatural: două fete frumoase se preschimbă în două stîrvuri respingătoare.

Cu toate acestea Alfons nu este convins încă de existența forțelor supranaturale — ceea ce ar fi suprimat orice ezitare (și ar fi pus capăt fantasticului). El caută un loc unde să tragă peste noapte și ajunge la coliba unui sihastru ; găsește acolo un om bîntuit de diavol, pe Pascheco, care istorisește întîmplările prin care i-a fost dat să treacă și care sînt ciudat de asemănătoare cu cele trăite de Alfons însuși. Pascheco a petrecut o noapte în același han ca și el ; a coborît într-o încăpere subterană și și-a petrecut noaptea în pat cu cele două surori ; a doua zi dimineața s-a trezit sub spînzurătoare între cele două cadavre. Această similitudine îi trezește bănuielile lui Alfons. Astfel încît el îi mărturisește mai apoi sihastrului că nu crede în strigoi și dă o explicație firească nenorocirilor lui Pascheco. Tot astfel interpretează și întîmplările prin care trecuse el însuși : „Nu mă îndoiam de fel că verișoarele mele sînt femei în carne și oase. Mi-o spunea asta nu știu ce simțămînt mai tare decît tot ce mi se spusese despre puterea demonilor. Cît despre festa pe care mi-o jucaseră mutîndu-mă sub spînzurătoare, eram foarte indignat".

Fie. Dar noi întîmplări vor spori îndoielile lui Alfons. El își regăsește verișoarele într-o grotă ; iar într-o seară ele vin chiar pînă în patul lui. Sînt gata să-și scoată centurile de castitate : dar pentru asta trebuie ca Alfons însuși să-și scoată de la gît un talisman creștin de care nu se despărțea niciodată ; în locul acestuia, una dintre surori îi pune o șuviță din propriul ei păr. De abia se consumau primele porniri de dragoste că se aude întîia bătaie a miezului nopții... În cameră intră un bărbat, le alungă pe cele două surori și-l amenință pe Alfons cu moartea ; apoi îl silește să bea un balsam. A doua zi dimineața Alfons se trezește, după cum era de așteptat, sub spînzurătoare, alături de cadavre ; în jurul gîtului nu mai are șuvițe de păr, ci un lat de spînzurătoare.

Trecînd iarăși pe la hanul unde înnoptase prima oară, descoperă, dintr-o dată, între scîndurile podelii, relicva care îi fusese luată în grotă. „Nu mai știam ce fac... Eram gata să cred că, într-adevăr, nu ieșisem din acest han blestemat și că schivnicul, inchizitorul și frații Zoto erau tot atîtea fantome iscate prin puterea vrăjilor". Parcă pentru a face să cumpănească iarăși balanța, el îl întîlnește în curînd pe Pascheco pe care îl zărise în cursul ultimei sale aventuri nocturne, și care-i dă o cu totul altă versiune a scenei : „Aceste două fete, după ce-l mîngîiară nițel, îi luară de la gît o relicvă și, în aceeași clipă, sub ochii mei, își pierdură frumusețea și am recunoscut în ele pe cei doi spînzurați din valea Los Hermanos. Dar tînărul cavaler, tot luîndu-le drept niște ființe încîntătoare, le alinta cu numele cele mai dulci. Atunci unul dintre spînzurați și-a scos funia de la gît și a pus-o la gîtul cavalerului care și-a arătat recunoștința dezmierdîndu-i iară. În cele din urmă traseră perdelele și nu mai știu ce făcură atunci, dar trebuie că era un păcat greu".

Ce să mai crezi ? Alfons știe perfect că a petrecut noaptea cu două femei pătimașe ; dar faptul că s-a trezit sub spînzurătoare, dar frînghia din jurul gîtului, dar relicva găsită în han, dar povestirea lui Pascheco ? Incertitudinea, ezitarea ating punctul culminant. Cu atît mai mult cu cît și alte personaje îi sugerează lui Alfons o explicație supranaturală a aventurilor sale. Astfel, inchizitorul care, la un moment dat, îl arestează pe Alfons și-l amenință cu torturi, îl întreabă : „Cunoști tu două prințese din Tunis ? Sau, mai degrabă, două nemernice vrăjitoare, vampiri scîrboși și demoni încarnați ?" Iar mai tîrziu, Rebecca, gazda lui Alfons, îi va spune : „Știu că aceștia sînt doi demoni de parte femeiască și numele lor sînt Emina și Zibeddé".

Rămas singur un răstimp de cîteva zile, Alfons simte iarăși cum își recapătă puterea de gîndire. El vrea să găsească o explicație „rațională" a evenimentelor. „Cîteva cuvinte scăpate de Don Emmanuel de Sa, guvernatorul acestui oraș și de care nu mi-am amintit decît acum, m-au făcut să cred că și el împărtășea

misterioasa existență a Gomelezilor, că și el știa o parte din taina lor. El era acela care îmi dăduse pe cei doi slujitori, Lopez și Moschito și bănuiam că, din ordinul lui, aceștia mă părăsiseră la intrarea nenorocitei văi din Los Hermanos. Verișoarele mele și chiar Rebecca ea însăși mă lăsaseră adesea să înțeleg că vroiau să mă pună la încercare. Mi-a trecut prin cap că la venta mi se dăduse o băutură care să mă adoarmă și că, în timp ce dormeam, mă duseseră sub spînzurătoare. Pascheco putea să fi chiorît în cu totul alte împrejurări decît în urma legăturii lui amoroase cu cei doi spînzurați și cumplita lui poveste putea să fie o scorneală. Schivnicul care tot căuta să-mi stoarcă secretul sub aparența unei spovedanii mi se părea a fi o iscoadă a Gomelezilor care voia să-mi pună discreția la încercare. În fine, Rebecca, fratele său, Zoto, și mai marele țiganilor, poate că toți oamenii aceștia erau înțeleși ca să-mi pună la încercare curajul."

Cu toate acestea dezbaterea nu este închisă : mici incidente îl fac iarăși pe Alfons să încline către soluția supranaturală. El vede pe fereastră două femei care i se par a fi faimoasele surori ; dar cînd se apropie de ele își dă seama că are în față niște chipuri necunoscute. Citește apoi o povestire cu demoni, care se aseamănă atît de mult cu a sa, încît mărturisește : „Mai că-mi venea a crede precum că demonii, vrînd să mă înșele, însuflețiseră stîrvurile spînzuraților".

„Mai că-mi vine a crede" : iată formula care rezumă spiritul fantasticului. Încrederea absolută ca și totala neîncredere ne scot dinlăuntrul hotarelor fantasticului ; ceea ce-i dă viață este ezitarea.

Cine este cel care ezită în această povestire ? Nu încape nici o îndoială : Alfons, adică eroul, adică personajul. El este cel care, de la începutul intrigii și pînă la sfîrșit, are de ales între două interpretări. Dar dacă cititorului i s-ar spune care este „adevărul", dacă ar ști în ce fel trebuie rezolvată problema, situația ar fi

cu totul diferită. Așadar, fantasticul implică o integrare a cititorului în lumea personajelor, fantasticul se definește prin aceea că percepția evenimentelor relatate este ambiguă pentru cititor. Trebuie deîndată precizat că atunci cînd vorbim astfel nu avem în vedere cutare sau cutare cititor individual, real, ci o „funcție" a cititorului implicită textului (așa cum este implicită funcția naratorului). Percepția acestui cititor implicit este însemnată în text cu aceeași precizie cu care sînt însemnate mișcările personajelor.

Ezitarea cititorului reprezintă, așadar, prima condiție a fantasticului. Dar este, oare, neapărat nevoie ca cititorul să se identifice cu un anume personaj, ca în *Diavolul îndrăgostit* sau ca în *Manuscrisul de la Saragosa* ? Altfel spus, este neapărat necesar ca ezitarea să fie reprezentată înlăuntrul operei ? Cele mai multe dintre lucrările care satisfac prima condiție, o satisfac, în aceeași măsură, și pe a doua ; există însă și excepții : ca de exemplu Véra lui Villiers de l'Isle-Adam. Aici cititorul are îndoieli cu privire la reînvierea soției contelui, fenomen care contrazice legile naturii, dar care pare confirmat de o serie de indicii secundare. Or, nici unul dintre personaje nu împărtășește această ezitare : nici contele d'Athol care crede cu fermitate în cea de-a doua viață a Verei, nici chiar bătrînul servitor Raymond. Așadar, cititorul nu se identifică cu nici unul din personaje și ezitarea nu este reprezentată în text. Vom spune că, în ceea ce privește această regulă de identificare, este vorba de o condiție facultativă a fantasticului : el poate exista și fără să o satisfacă ; dar cea mai mare parte a operelor o respectă.

Atunci cînd cititorul iese din lumea personajelor și revine la propriul său praxis (de cititor), fantasticul este amenințat de un nou pericol, pericol care se situează la nivelul interpretării textului.

Există povestiri care conțin elemente supranaturale fără ca cititorul să fie vreodată ispitit de a-și face probleme cu privire la natura lor, știind de la bun înce-

put că nu trebuie să le ia ca atare. Dacă animalele vorbesc, faptul nu constituie un prilej de îndoială nici măcar pentru o clipă ; știm că, de astă dată, cuvintele textului trebuie înțelese în alt sens, denumit alegoric.

O situație inversă se poate observa în ceea ce privește poezia. Textul poetic ar putea fi adeseori considerat fantastic cu singura condiție de a i se cere poeziei să fie reprezentativă. Dar o asemenea problemă nu se pune : dacă ni se spune, de pildă, că „eul poetic" își ia zborul, nu este vorba decît despre o secvență verbală care trebuie luată ca atare, fără să încercăm a merge dincolo de cuvinte.

Așadar, fantasticul implică nu numai existența unui eveniment straniu care provoacă o ezitare a cititorului și a eroului, dar și un mod de a citi pe care, pentru moment, îl putem defini doar negativ spunînd că el nu trebuie să fie nici „poetic" nici „alegoric". Dacă ne reîntoarcem la *Manuscrisul de la Saragosa,* vedem că și această exigență este satisfăcută : pe de o parte nimic nu ne îngăduie să dăm pe loc o interpretare alegorică evenimentelor supranaturale evocate ; pe de alta, aceste evenimente ne sînt evident date ca atare ; trebuie să ni le reprezentăm și nu să considerăm cuvintele care le desemnează ca fiind exclusiv o combinație de unități lexicale. Putem găsi o indicație cu privire la această proprietate a textului fantastic în următoarea frază a lui Roger Caillois : „Acest fel de imagini își au locul în chiar inima fantasticului, la jumătate de drum între ceea ce am avut deja prilejul să denumesc imagini infinite și imagini împiedicate... Cele dintîi caută din principiu incoerența și refuză anticipat a subscrie vreunei semnificații. Celelalte traduc texte precise în simboluri pe care, cu ajutorul unui dicționar adecvat, le-am putea reconverti cuvînt cu cuvînt într-un discurs corespondent".

Sîntem acum în măsură să precizăm și să completăm definiția pe care am dat-o fantasticului. Aceasta cere satisfacerea a trei condiții. Mai întîi, textul trebuie să-l

oblige pe cititor a considera lumea personajelor drept o lume a ființelor vii astfel încît el să ezite între o explicație naturală și una supranaturală a evenimentelor evocate. Apoi, această ezitare poate fi de asemenea împărtășită de unul dintre personaje : astfel rolul cititorului este, ca să spunem așa, încredințat unui personaj și, în același timp, ezitarea capătă o reprezentare, ea devine una dintre temele operei ; în cazul unei lecturi naive cititorul real se identifică cu personajul. În fine, o ultimă condiție cere cititorului să adopte o anumită atitudine față de text : să refuze atît interpretarea alegorică cît și pe cea „poetică". Aceste trei exigențe nu sînt de o egală pondere. Numai cea dintîi și cea de-a treia constituie, la drept vorbind, genul ; cea de-a doua este facultativă. Totuși cele mai multe exemple satisfac toate aceste trei condiții.

Cum se înscriu aceste trei caracteristici în modelul operei așa cum l-am înfățișat pe scurt în capitolul precedent ? Cea dintîi condiție ne trimite la aspectul *verbal* al textului, mai exact la ceea ce a căpătat denumirea de „viziuni" : fantasticul este un caz particular al categoriei mai generale de „viziune ambiguă". Cea de-a doua condiție este mai complexă : ea se leagă, pe de o parte, de aspectul *sintactic,* în măsura în care ea implică existența unui tip de unități formale referitoare la modul de apreciere al evenimentelor reale de către personajele povestirii ; aceste unități ar putea fi denumite „reacții", în opoziție cu „acțiunile" care formează, în mod obișnuit, trama povestirii. Pe de altă parte, ea se referă la aspectul *semantic* întrucît este vorba de o temă reprezentată, cea a percepției și a notației sale. În fine, cea de-a treia condiție are un caracter general și depășește împărțirea în aspecte : este vorba de o opțiune între mai multe moduri (și nivele) de lectură.

Putem considera acum definiția noastră ca suficient de explicită. Pentru a o justifica pînă la capăt să o comparăm iarăși cu alte cîteva definiții, de data aceasta însă pentru a surprinde nu asemănarea dintre

ele ci, din contră, ceea ce o deosebește de acestea. Adoptînd un punct de vedere sistematic, putem pleca de la mai multe din sensurile pe care le are cuvîntul „fantastic".

Să ne referim, mai întîi, la sensul care, deși arareori enunțat, ne vine cel dintîi în minte (sensul dicționarului) : în texte fantastice, autorul relatează evenimente care, dacă ne raportăm la cunoștințele comune ale fiecărei epoci în legătură cu ceea ce este și ceea ce nu este posibil, nu sînt susceptibile de a avea loc în viața reală : astfel *Le Petit Larcusse* notează : „cu participarea ființelor supranaturale : *povestiri fantastice*". Într-adevăr, evenimentele pot fi calificate ca *supranaturale* ; dar supranaturalul, deși este o categorie literară, aici nu este pertinent. Nu poate fi conceput un gen alcătuit din totalitatea operelor în care intervine supranaturalul și care, ca urmare a acestui fapt, ar trebui să-i găzduiască laolaltă pe Homer și pe Shakespeare, pe Cervantes și pe Goethe. Supranaturalul nu caracterizează operele suficient de restrictiv, extinderea lui este mult prea mare.

O altă opinie, cu mult mai răspîndită printre teoreticieni, constă în a adopta, întru definirea fantasticului, poziția cititorului, însă nu a celui implicit textului, ci a cititorului real. Reprezentant al acestei tendințe poate fi considerat H.P. Lovecraft, el însuși autor de povestiri fantastice și care a consacrat o lucrare teoretică supranaturalului în literatură. Pentru Lovecraft, criteriul fantasticului nu trebuie căutat în operă, ci în experiența particulară a cititorului ; iar această experiență trebuie să fie frica. „Atmosfera este lucrul cel mai important pentru că criteriul definitiv al autenticității (fantasticului) nu este structura intrigii, ci crearea unei impresii specifice. (...) Iată de ce trebuie să judecăm povestirea fantastică nu pe baza intențiilor autorului și a mecanismelor intrigii, ci în funcție de intensitatea emoțională pe care o provoacă. O povestire este fantastică pur și simplu dacă cititorul resimte un profund sentiment de frică și spaimă, dacă recunoaște prezența lumilor și a puterilor insolite". Acest sentiment de frică sau de spaimă este, adeseori, invocat de către teoreticienii fantasticului, chiar dacă posibilitatea unei duble explicații rămîne, în ochii lor, condiția necesară a genului. Astfel Peter Penzoldt scrie : „Cu excepția basmelor, toate povestirile supranaturale sînt povestiri de groază care ne obligă să ne întrebăm dacă ceea ce se crede a fi pură imaginație nu este cumva, la urma urmei, realitate". Caillois, și el, propune ca „piatră de încercare a fantasticului", „impresia de ireductibilă ciudățenie".

Este surprinzător să mai regăsim, astăzi încă, asemenea opinii sub pana unor critici serioși. Dacă declarațiile lor sînt luate ca atare, anume că trebuie să găsim la cititor un sentiment de spaimă, nu ne rămîne decît să conchidem (oare chiar la aceasta vroiau să ajungă acești autori ?) că genul unei opere depinde de sîngele rece al cititorului. A investiga în ce măsură sînt înspăimîntate personajele nu ne ajută mai mult în delimitarea genului : mai întîi că și basmele pot fi literatură de groază : de exemplu, poveștile lui Perrault (contrar celor afirmate de Penzoldt) ; pe de altă parte, există povestiri fantastice de unde spaima lipsește cu desăvîrșire : să ne gîndim la texte atît de diferite cum sînt *Prințesa Brambilla* a lui Hoffmann și *Véra* a lui Villiers de l'Isle-Adam. Spaima întovărășește adeseori fantasticul, dar ea nu reprezintă o condiție necesară a acestuia.

Oricît ar părea de ciudat, unii au încercat să situeze criteriul fantasticului în chiar subiectul povestirii. Găsim exemple din nou la Caillois care, faptul este cert, nu se teme de contradicții. Iată cum reînvie Caillois imaginea romantică a poetului inspirat : „Fantasticul trebuie să conțină un element involuntar, impus, o interogație neliniștită și nu mai puțin neliniștitoare, țîșnită pe neașteptate din nu se poate ști care întunecimi și pe care autorul ei a trebuit să o accepte așa cum i

s-a înfăţişat..." ; sau iarăşi : „O dată mai mult, acel fantastic care nu a luat naştere dintr-o intenţie deliberată de a uimi, ci pare mai degrabă a se fi impus în pofida autorului operei, dacă nu cumva chiar fără ştirea lui, se arată a fi, dacă este pus la încercare, cel mai convingător". Argumentele împotriva acestei „intentional fallacy" sînt astăzi prea bine cunoscute ca să mai fie nevoie a le formula aici.

Şi mai puţină atenţie merită alte încercări de definire aplicate, adeseori, unor texte care n-au nimic de a face cu fantasticul. Astfel, nu este posibil să defineşti fantasticul ca opus unei exacte reproduceri a realităţii, ca opus naturalismului. Şi nici aşa cum o face Maurice Schneider în *La Littérature fantastique en France (Literatura fantastică în Franţa)* : „Fantasticul explorează spaţiul lăuntric ; el este legat de imaginaţie, de angoasa de a trăi şi de speranţa izbăvirii".

Manuscrisul de la Saragosa ne-a pus la îndemînă un exemplu de ezitare între real şi (să spunem) *iluzoriu* : ne întrebăm dacă cele văzute nu erau o păcăleală sau o eroare de percepţie. Altfel spus, ne îndoiam de interpretarea care trebuia dată evenimentelor perceptibile. Mai există însă şi o altă variantă de fantastic în care ezitarea se situează între real şi *imaginar*. În primul caz ne îndoiam nu de evenimentele cert petrecute, ci de modul în care le înţeleseserăm şi care ar fi putut să nu fie exact. În cel de-al doilea caz ne întrebăm dacă ceea ce ni se pare că am perceput nu este cumva, de fapt, rodul imaginaţiei. „Disting greu ceea ce văd cu ochii reali de ceea ce vede imaginaţia mea", spune un personaj al lui Achim von Arnim. Această „eroare" poate să se producă din mai multe pricini pe care le vom examina mai încolo ; să dăm deocamdată un exemplu caracteristic în care ea se datorează nebuniei : *Prinţesa Brambilla* a lui Hoffmann.

Evenimente stranii şi de neînţeles intervin în viaţa sărmanului actor Giglio Fava în timpul carnavalului de la Roma. El are impresia că devine prinţ, că se îndrăgosteşte de o prinţesă şi că trece prin nişte aventuri de necrezut. Or, majoritatea celor care se află în preajma sa îl asigură că nici una dintre aceste întîmplări nu a avut loc, ci că el, Giglio, a înnebunit. Este ceea ce pretinde signor Pasquale : „Signor Giglio, ştiu ce vi s-a întîmplat ; o ştie întreaga Romă ; aţi fost nevoit să părăsiţi teatrul pentru că mintea dumneavoastră a luat-o razna...". Uneori Giglio însuşi are îndoieli cu privire la sănătatea sa mentală : „Era gata chiar să creadă că signor Pasquale şi signor Bescapi avuseseră temeiuri să-l socotească întrucîtva ţîcnit". Astfel, Giglio, şi odată cu el cititorul implicit, este menţinut în îndoială fără să ştie dacă ceea ce-l înconjură este sau nu rodul imaginaţiei sale.

Acestui procedeu foarte simplu şi foarte frecvent îi poate fi opus un altul care, acesta, pare a fi cu mult mai rar şi în cazul căruia pentru a se crea ambiguitatea necesară, este iarăşi folosită — dar în cu totul alt mod — nebunia. Ne gîndim la *Aurélia* de Nerval. Această carte, după cum este ştiut, relatează viziunile avute de un personaj în timpul unei perioade de nebunie. Povestirea se desfăşoară la persoana întîi ; dar *eul* îmbracă, după cîte se pare, două persoane distincte : cea a personajului care percepe lumi necunoscute (trăieşte în trecut) şi cea a naratorului care transcrie impresiile celui dintîi (şi care, acesta, trăieşte în prezent). La prima vedere aici nu există fantastic : nici în ceea ce priveşte personajul care nu-şi consideră viziunile ca fiind un produs al nebuniei, ci drept imagine mai lucidă a lumii (aşadar se găseşte în miraculos) ; nici în ceea ce-l priveşte pe narator, care ştie că ele ţin de nebunie sau de domeniul visului şi nu de cel al realităţii (din punctul său de vedere este vorba doar de o povestire stranie). Dar textul nu funcţionează astfel ; Nerval reface ambiguitatea la un alt nivel, acolo unde nu ne aşteptam s-o găsim ; şi *Aurélia* rămîne o povestire fantastică.

Mai întîi, personajul nu este ferm hotărît cu privire la interpretarea care trebuie dată faptelor ; uneori cre-

de și el în nebunia sa, dar nu ajunge niciodată pînă la certitudine. „Văzîndu-mă printre nebuni, înțelesei că totul pînă atunci nu fusese decît iluzie. Cu toate acestea, promisiunile pe care eu le atribuisem zeiței Isis păreau să se realizeze printr-o serie de încercări care îmi erau hărăzite". În același timp, naratorul nu este sigur că tot ceea ce a trăit personajul este o iluzie ; el insistă chiar asupra realității unora dintre faptele relatate : „Ieșii să întreb, nimeni nu auzise nimic. — Și totuși sînt și acum sigur că strigătul era real și că văzduhul celor vii răsunase..."

Ambiguitatea ia naștere și prin folosirea a două procedee de scriitură care organizează întregul text.

Nerval le folosește cu abilitate laolaltă ; ele sînt imperfectul și modalizarea. Să amintim că aceasta din urmă constă în folosirea anumitor locuțiuni introductive care, fără să schimbe sensul frazei, modifică relația dintre subiectul enunțării și enunțare. De exemplu, următoarele două enunțuri : „Afară plouă" și „Poate că afară plouă" se referă la același fapt ; dar cea de-a doua mai indică, pe deasupra, și nesiguranța subiectului care vorbește cu privire la adevărul frazei pe care o enunță. Imperfectul are un rol asemănător : dacă spun „O iubeam pe Aurélia", nu precizez dacă o mai iubesc încă sau nu ; continuitatea este posibilă dar, în general, puțin probabilă.

Or, întregul text al povestirii lui Nerval este impregnat de aceste două procedee. Am putea cita pagini întregi în sprijinul afirmației noastre. Iată cîteva exemple luate la întîmplare : *„Mi se părea* că mă întorc într-o locuință cunoscută... O slujnică bătrînă, căreia îi spuneam pe nume, Marguerite, și pe care *mi se părea* că o cunosc din copilărie, îmi spuse... *Îmi trecea atunci prin minte* că sufletul străbunului meu se afla în pasărea asta... *Mi se păru* că mă prăbușesc într-o prăpastie care străbătea întregul glob. *Mă simțeam* tîrît fără să simt vreo durere de un fluviu de metal topit... *Avui sentimentul* că acești curenți erau alcătuiți din suflete vii în stare moleculară... *Devenea limpede pentru mine* că străbunii iau înfățișarea anumitor animale pentru a veni la noi pe pămînt..." (sublinierea noastră, T. T) Dacă aceste locuțiuni ar lipsi, am fi cufundați în lumea miraculosului fără nici o referire la realitatea cotidiană, obișnuită ; prin ele sîntem însă menținuți simultan în amîndouă aceste lumi. Mai mult decît atît, imperfectul introduce o distanță între personaj și narator astfel încît nu cunoaștem poziția acestuia din urmă.

Printr-o serie de incidente naratorul se distanțează față de ceilalți oameni, față de „omul normal" sau, mai exact, față de folosirea curentă a anumitor cuvinte (într-un anume sens, tema principală din *Aurélia* este limbajul). „Recăpătîndu-mi ceea ce oamenii denumesc rațiune", scrie el undeva. Și într-altă parte : „Dar se pare că ochii mei mă amăgeau". Sau iarăși : „Doar că faptele mele, nesăbuite la prima vedere, stăteau sub semnul a ceea ce mintea omenească denumește iluzie". Să admirăm această frază : acțiunile sînt „nesăbuite" (referință la natural) dar numai „la prima vedere" (referință la supranatural) ; ele sînt supuse iluziei (referință la natural) sau, mai degrabă, nu : „la ceea ce mintea omenească denumește iluzie" (referință la supranatural) ; pe lîngă aceasta, imperfectul ne dă să înțelegem că cel care gîndește astfel nu este naratorul prezent, ci personajul de odinioară. Și această alta, care rezumă toată ambiguitatea din Aurélia : „O serie de viziuni nesăbuite poate". — Astfel naratorul se distanțează de omul „normal" și se apropie de personaj : certitudinea că ar fi vorba de nebunie face dintr-o dată loc îndoielii.

Or, naratorul va merge și mai departe: el va prelua pe față teza personajului, anume că nebunia și visul nu sînt decît o rațiune superioară. Iată ce spune, în această privință, personajul: „Povestirile celor care mă văzuseră astfel îmi pricinuiau un soi de iritare atunci cînd vedeam că se atribuie unei rătăciri a minții mișcările și cuvintele ce se potriveau întocmai cu deosebitele faze a ceea ce pentru mine constituia un șir de evenimente logice" (afirmație căreia îi răspunde fraza lui Edgar

Allan Poe: „Știința nu ne-a spus încă dacă nebunia este sau nu sublimul inteligenței"). Și iarăși: „Ajungînd să cred despre vis că deschide o cale de comunicație cu lumea spiritelor, nădăjduiam..." Dar iată cum vorbește naratorul: „Vreau să transcriu impresiile avute în timpul unei îndelungate boli care s-a petrecut pe de-a-ntregul, în tainițele spiritului meu; — și nu știu de ce folosesc termenul acesta de boală, căci niciodată, în ceea ce mă privește, nu m-am simțit mai plin de sănătate. Uneori mi se părea că puterile și activitatea mea sînt înzecite; imaginația îmi aducea nemărginite satisfacții". Sau altădată: „Oricum ar fi, cred că închipuirea omenească n-a născocit nimic care să nu fie adevărat în lumea asta sau în altele, și nu mă puteam îndoi de ceea ce *văzusem* atît de deslușit".

În aceste două citate naratorul pare a declara fățiș că ceea ce a văzut în timpul pretinsei sale nebunii nu este decît o parte a realului; că, așadar, nu a fost de fel bolnav. Dar dacă fiecare fragment începe la prezent, ultima propoziție este, iarăși, la imperfect; ea reintroduce ambiguitatea în percepția cititorului. Exemplul invers se găsește în ultimele pagini din *Aurélia*: „Puteam să judec mai sănătos lumea de iluzii în care trăisem cîtva timp. Și totuși convingerile pe care le-am dobîndit mă fac fericit..." Prima propoziție pare a trimite tot ceea ce o precede în lumea nebuniei; dar atunci de ce această fericire a convingerilor dobîndite?

Aurélia constituie, așadar, un exemplu original și desăvîrșit de ambiguitate fantastică. Este adevărat că această ambiguitate dă tîrcoale nebuniei; însă pe cînd la Hoffmann ne întrebam dacă personajul este sau nu nebun, aici știm dinainte că, în mod curent, comportamentul său se cheamă nebunie; ceea ce trebuie să aflăm este dacă, de fapt, nebunia nu reprezintă o rațiune superioară. În exemplele precedente ezitarea se referea la percepție, acum ea se referă la limbaj; la Hoffmann ezităm cu privire la denumirea care trebuie dată anumitor evenimente; la Nerval ezitarea se mută în interiorul denumirii: ea se referă la sens.

3. STRANIUL ȘI MIRACULOSUL

FANTASTICUL CA GEN AL CONTINUEI EVANESCENȚE. — FANTASTICUL-STRANIU. — „MOTIVAȚIILE FANTASTICULUI". — FANTASTIC ȘI VEROSIMILITATE. — STRANIUL PUR. — EDGAR POE ȘI EXPERIENȚA LIMITELOR. — FANTASTICUL ȘI ROMANUL POLIȚIST. — O SINTEZĂ A ACESTOR DOUĂ GENURI: *CELULA FIERBINTE*. — FANTASTICUL-MIRACULOS. — *MOARTA ÎNAMORATĂ* ȘI METAMORFOZA CADAVRULUI. — MIRACULOSUL PUR. — BASMELE. — SUBDIVIZIUNI: MIRACULOSUL HIPERBOLIC, EXOTIC, INSTRUMENTAL ȘI ȘTIINȚIFIC (LITERATURA ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ). — ELOGIUL MIRACULOSULUI.

AȘA după cum am văzut, fantasticul nu durează decît doar atît cît ține ezitarea: ezitare comună a personajului și a cititorului, aceștia fiind chemați să decidă dacă ceea ce percep ține sau nu de „realitate", așa cum se înfățișează ea opiniei curente. La sfîrșitul povestirii, cititorul, dacă nu personajul însuși ia o hotărîre, optează pentru o soluție sau pentru cealaltă și prin însuși acest fapt părăsește sfera fantasticului. Dacă el conchide că legile realității sînt neștirbite și că ele permit explicarea fenomenelor descrise înseamnă că opera aparține unui alt gen: straniul. Dacă, din contră, el conchide că numai admițînd noi legi ale naturii, fenomenul poate fi explicat, pătrundem într-un alt gen, în sfera miraculosului.

Așadar, fantasticul duce o viață plină de primejdii și poate să dispară în orice clipă. Mai curînd decît un gen de sine stătător, el pare a reprezenta linia de demarcație dintre celelalte două genuri amintite: anume straniul și miraculosul. Una dintre cele mai însemnate perioade ale literaturii supranaturalului, cea a romanului negru (*the Gothic novel*), pare a confirma acest fapt. Într-

adevăr, înlăuntrul romanului gotic pot fi distinse două tendințe : cea a supranaturalului explicat (am putea spune, a „straniului") așa cum apare în romanele Clarei Reeves sau ale Annei Radcliffe ; și cea a supranaturalului acceptat (sau a „miraculosului"), care reunește operele lui Horace Walpole, ale lui M. G. Lewis și ale lui Mathurin. Aici nu avem de-a face cu un fantastic în adevăratul sens al cuvîntului, ci numai cu genurile adiacente acestuia. Mai exact, efectul fantastic se produce, dar numai în decursul unei anume părți a lecturii : la Ann Radcliffe înainte de a fi siguri că tot ceea ce se întîmplă poate căpăta o explicație rațională ; la Lewis înainte de a ne convinge că evenimentele supranaturale nu vor fi în nici un fel explicate. Odată întoarsă ultima pagină a cărții, înțelegem — în amîndouă aceste cazuri — că nu a fost vorba de fantastic.

Ne putem întreba în ce măsură se dovedește validă o definiție a genului care îi îngăduie operei să-și „schimbe genul" printr-o simplă frază ca de pildă : „În această clipă el se trezi și văzu pereții camerei sale..." Dar, mai întîi, nimic nu ne împiedică să considerăm fantasticul ca fiind un gen al continuei evanescențe. De altfel, o asemenea categorie n-ar avea nimic neobișnuit. Așa de pildă, definiția clasică a *prezentului* ni-l descrie ca fiind pur și simplu limita dintre trecut și viitor. Comparația nu este gratuită : miraculosul corespunde unui fenomen necunoscut, pe care nu l-am mai întîlnit niciodată pînă acum, unui fenomen care de-abia acum se îndreaptă către cîmpul nostru de referință, așadar, viitorului ; în schimb, în ceea ce privește straniul, aici inexplicabilul este redus la fapte cunoscute, la o experiență prealabilă și, prin aceasta, la trecut. Cît privește fantasticul însuși și ezitarea care îl caracterizează, el nu poate, în mod evident, să se situeze decît la prezent.

Se pune aici, de asemenea, problema unității operei. Noi considerăm această unitate ca de la sine înțeleasă și orice amputare conform tehnicii *Reader's Digest*-ului

ni se pare un sacrilegiu. Lucrurile sînt însă, fără îndoială, mai complexe ; să nu uităm că la școală, acolo unde am avut, fiecare dintre noi, prima experiență a literaturii, și încă o experiență dintre cele mai marcante, nu se citesc decît „pagini alese" sau „extrase". Un anume fetișism al cărții mai stăruie încă în zilele noastre : opera se transformă într-un obiect pe cît de prețios pe atît de imobil, și, totodată, într-un simbol al plenitudinii, fragmentarea devenind un echivalent al castrării. Infinit mai liberă era atitudinea lui Hlebnikov care compunea poeme din bucăți ale poeziilor sale precedente sau care cerea redactorilor și chiar tipografilor să-i corecteze textele ! Groaza față de fragmentare nu se explică decît prin identificarea cărții cu subiectul.

Din momentul, însă, în care examinăm izolat părțile operei, sfîrșitul povestirii poate fi, provizoriu, pus între paranteze : ceea ce ne-ar îngădui să reunim sub specia fantasticului un număr cu mult mai mare de texte. Ediția actualmente curentă a *Manuscrisului de la Saragosa* constituie o foarte bună dovadă : lipsindu-i sfîrșitul, unde ezitarea primea o rezolvare, cartea aparține pe deplin genului fantastic. Charles Nodier, unul dintre pionierii fantasticului în Franța, avea din plin conștiința acestui fapt, așa după cum o dovedește într-una dintre nuvelele sale : *Inès de las Sierras*. Acest text este compus din două părți sensibil egale ; sfîrșitul celei dintîi ne lasă cu desăvîrșire nedumeriți : nu știm cum să ne explicăm fenomenele stranii la care am asistat ; cu toate acestea, nici nu sîntem dispuși să admitem supranaturalul cu aceeași ușurință cu care am admite naturalul. Naratorul ezită între două atitudini : să-și întrerupă aici povestirea (și să rămînă în cadrul fantasticului) sau să continue (și, deci, să iasă în afara lui). În ceea ce-l privește, declară ascultătorilor că preferă să se oprească, justificîndu-se astfel : „Orice altă dezlegare ar fi nepotrivită cu povestirea mea întrucît i-ar schimba natura".

Cu toate acestea ar fi greșit să pretindem că fantasticul nu poate exista decît într-o parte a operei. Există texte care își manifestă ambiguitatea pînă la sfîrșit, ceea ce vrea să însemne și dincolo de el. Chiar după ce vom fi închis cartea, ambiguitatea va mai stărui. Un remarcabil exemplu ne este pus la îndemînă de romanul lui Henry James *Turn of the Screw (Teroarea)*; textul nu ne va îngădui să ne pronunțăm dacă, într-adevăr, vechea proprietate este bîntuită de fantome sau dacă este vorba doar de halucinațiile învățătoarei, victimă a climatului neliniștitor care o înconjură. În literatura fantastică nuvela lui Prosper Mérimée *Venus din Ille* oferă un desăvîrșit exemplu al acestei ambiguități. O statuie pare a se însufleți pentru a ucide un bărbat în chiar noaptea nunții acestuia, dar rămînem la „pare" și nu ajungem cîtuși de puțin la o certitudine.

Orișicum ar fi, nu putem exclude din studiul fantasticului straniul și miraculosul, genuri cu care el se întrepătrunde. Dar, de asemenea, să nu uităm nici că, așa după cum spune Louis Vax, „arta fantastică ideală știe să se mențină în incertitudine".

Să privim ceva mai îndeaproape aceste două genuri vecine. Și să băgăm de seamă că în ambele cazuri apare cîte un gen limitrof : pe de o parte, între fantastic și straniu, pe de alta, între fantastic și miraculos. Aceste sub-genuri cuprind opere care mențin o îndelungată ezitare fantastică, terminîndu-se însă, pînă la urmă, în miraculos sau în straniu. Aceste subdiviziuni ar putea fi reprezentate cu ajutorul următoarei diagrame :

straniul pur	fantasticul -straniu	fantasticul miraculos	miraculosul pur

Fantasticul pur fiind simbolizat în această schemă de linia mediană care separă fantasticul-straniu de fantasticul-miraculos ; această linie corespunde foarte bine naturii fantasticului, hotar între două domenii vecine.

Să începem cu fantasticul-straniu. Evenimente care par în tot cursul povestirii supranaturale primesc pînă la sfîrșit o explicație rațională. Dacă personajul și cititorul au fost îndelung ispitiți să creadă în intervenția supranaturalului nu era decît pentru că aceste evenimente păreau întrucîtva neobișnuite. Critica a descris (și deseori condamnat) această specie sub denumirea de „supranatural explicat".

Pentru exemplificarea fantasticului-straniu vom recurge iarăși la *Manuscrisul de la Saragosa*. La sfîrșitul povestirii toate miracolele primesc o explicație rațională. Alfons întîlnește într-o grotă pe sihastrul care îl găzduise la început și care este însuși marele șeic al Gomelezilor. El îi dezvăluie mecanismul tuturor evenimentelor care avuseseră loc ; „Don Emmanuel de Sa, guvernatorul Cadixului, este unul dintre inițiați. El ți i-a trimis pe Lopez și pe Moschito care atunci cînd ai ajuns la Alcornoque te-au părăsit (...) Cu ajutorul unei băuturi adormitoare am putut face astfel încît a doua zi dimineața să te trezești sub spînzurătoarea fraților Zoto. De acolo ai venit la chilia mea unde l-ai întîlnit pe înspăimîntătorul posedat Pascheco care, de fapt, este un saltimbanc basc. (...). În ziua următoare te-am supus unei încercări cu mult mai crude : falsa inchiziție te-a amenințat cu torturi îngrozitoare dar n-a reușit să-ți înfrîngă curajul" (citat după traducerea germană, n.n. T.T.).

Pînă acum, după cum am văzut, îndoiala oscila între doi poli : existența supranaturalului și o serie de explicații raționale. Se cuvin acum enumerate tipurile de explicații care tind spre suprimarea supranaturalului : mai întîi întîmplarea, coincidențele — întrucît în lumea supranaturală nu există întîmplare, din contră chiar, aici domnește ceea ce s-ar putea denumi „pandeterminism" (întîmplarea ar fi explicația demistificatoare a supranatu-

ralului în *Inès de las Sierras)*; urmează apoi visul (soluție propusă în *Diavolul îndrăgostit)*, puterea drogurilor (visurile lui Alfons în cursul primei nopți), înșelăciunile, înscenările (soluție esențială în *Manuscrisul de la Saragosa)*, iluziile simțurilor — vom înfățișa mai încolo asemenea exemple extrase din *La mort amoureuse (Moarta îndrăgostită)* de Gautier și din *La Chambre ardente (Celula fierbinte)* de J. D. Carr, — în fine, nebunia (ca în *Prințesa Brambilla)*. Este vorba, firește, de două grupe de „motivări" care corespund opozițiilor real-imaginar și real-iluzoriu. În primul caz nu s-a produs nici un eveniment supranatural pentru simplul fapt că nu s-a produs nici un eveniment: ceea ce credeam a fi văzut nu era decît rodul unei imaginații dereglate (vis, nebunie, droguri). În cel de-al doilea, evenimentele au avut într-adevăr loc, dar ele sînt reductibile la o explicație rațională (întîmplare, înșelăciune, iluzie).

Ne aducem aminte că în definițiile fantasticului citate mai sus, soluția rațională era dată ca fiind „cu desăvîrșire lipsită de orice probabilitate internă" (Soloviov) sau ca o „portiță" îndestul de îngustă ca să nu te poți sluji de ea" (Montague Rhodes James). Într-adevăr, soluțiile realiste pe care le primesc *Manuscrisul de la Saragosa* sau *Inès de las Sierras* sînt cu totul și cu totul neverosimile; soluțiile supranaturale însă, din contra, ar fi fost întru totul firești. În povestirea lui Nodier coincidența este prea artificială ; în ceea ce privește *Manuscrisul de la Saragosa* autorul nici măcar nu caută să-i dea un final cît de puțin demn de crezare ; povestea cu comoara, cu muntele găunos, cu regatul Gomelezilor este mai greu de admis chiar decît cea a femeilor preschimbate în stîrvuri ! Așadar, verosimilul nu se opune cîtuși de puțin fantasticului : cel dintîi este o trăsătură care nu depinde decît de coerența internă a textului, de consecvența față de gen, celălalt se referă la o anume calitate a modului în care cititorul și personajul percep textul, anume la ambiguitatea acestei percepții. Înlăuntrul genului fantastic este verosimil să aibă loc reacții „fantastice".

Alături de aceste cîteva cazuri în care ne trezim în spațiul straniului întrucîtva fără voia noastră, din necesitatea de a da o explicație fantasticului, există, de asemenea, și un straniu pur. În operele care aparțin acestui gen sînt relatate evenimente care pot fi explicate foarte bine prin legi raționale, dar care sînt, într-un fel sau altul, neverosimile, extraordinare, șocante, singulare, neliniștitoare, insolite și care din această pricină provoacă atît personajului cît și cititorului o reacție asemănătoare aceleia cu care ne-au obișnuit textele fantastice. Definiția este, după cum se vede, elastică și lipsită de precizie, dar tot așa este și genul pe care ea îl descrie : spre deosebire de fantastic, straniul nu este un gen bine delimitat ; mai exact vorbind, el nu este delimitat decît într-o singură parte, înspre fantastic ; de cealaltă parte el se pierde în cîmpul general al literaturii (romanele lui Dostoievski, de pildă, pot fi și ele încadrate în categoria straniului). Dacă ar fi să-i dăm crezare lui Freud, sentimentul straniului (das Unheimliche) ar fi legat de apariția unei imagini care își are originea în copilăria individului sau a rasei (ipoteză care rămîne încă de verificat ; modul în care folosim noi acest termen nu este întru totul același). Adevărata literatură de groază aparține straniului ; multe dintre povestirile lui Ambrose Bierce ar putea servi aici drept exemplu.

Straniul, după cum se vede, nu satisface decît una singură dintre condițiile fantasticului : descrierea anumitor reacții, în special a fricii ; fapt care ține exclusiv de sentimentele personajelor și n-are nici o legătură cu vreun eveniment material sfidînd rațiunea (miraculosul, din contră, se va caracteriza pur și simplu prin prezența unor întîmplări supranaturale, fără să facă apel la reacția pe care acestea o trezesc în sînul personajelor).

Acest fel de straniu foarte apropiat de fantastic își găsește o elocventă ilustrare într-una dintre povestirile lui Edgar Allan Poe : este vorba despre *Prăbușirea casei Usher*. Povestitorul ajunge în această casă într-o

seară, chemat de prietenul său Roderick Usher care îl roagă să rămînă o vreme cu el. Roderick este o ființă hipersensibilă, nervoasă, și care își adoră sora, în momentul acela grav bolnavă. Ea moare cîteva zile mai tîrziu și cei doi prieteni o îngroapă sau, mai bine spus, îi depun corpul într-una din criptele familiei. Se scurg cîteva zile ; într-o seară furtunoasă, pe cînd cei doi bărbați se aflau într-o încăpere unde naratorul citește cu glas tare o foarte veche povestire cavalerească, sunetele descrise în cronică par a fi ecoul zgomotelor care se fac auzite în casă. La sfîrșit Roderick Usher se ridică și spune cu un glas de-abia auzit : „Noi am culcat-o de vie în mormînt !" Într-adevăr, ușa se deschide și Lady Madeline apare în prag. Frate și soră se aruncă unul în brațele celuilalt și se prăbușesc morți amîndoi. Naratorul fuge din casă exact la timp ca s-o vadă prăbușindu-se în eleșteul din vecinătate.

Straniul are aici două izvoare. Primul este constituit de coincidențe (ele sînt la fel de numeroase ca într-o povestire supranaturală explicată). Ar putea astfel să pară supranaturale reînvierea surorii și prăbușirea casei după moartea celor care o locuiau ; dar Poe a avut grijă să explice rațional amîndouă aceste fapte. În ceea ce privește casa, el scrie : „Poate că ochiul unui cercetător atent ar fi putut descoperi o crăpătură abia vizibilă care pornind de sub acoperișul fațadei, își croia drum în zig-zag spre piciorul zidului, pînă ce se pierdea în apele triste ale lacului". Iar despre lady Madeline : „O îndărătnică stare de nepăsare la toți și toate, o treptată istovire a ființei și, pe lîngă acestea, niște repetate dar trecătoare căderi în stare cataleptică, iată cum suna neobișnuitul diagnostic". Explicația supranaturală nu este, deci, decît sugerată și nu trebuie neapărat acceptată.

Cealaltă serie de elemente care provoacă impresia de straniu nu are legătură cu fantasticul, cu ceea ce ar putea fi denumit o „experiență a limitelor", specifică operei lui Poe în ansamblul său. Baudelaire scria chiar despre el : „Nici un om n-a povestit cu o mai desăvîrșită forță magică *excepțiile* vieții omenești și ale naturii" ; iar Dostoievski nota și el : „Poe alege aproape întotdeauna realitatea cea mai ieșită din comun, își pune personajele în cele mai excepționale situații cu putință atît pe plan exterior cît și psihologic..." (Poe a scris, de altfel, pe această temă o povestire „metastranie" intitulată *Îngerul bizarului).* În *Prăbușirea Casei Usher* ceea ce-l tulbură pe cititor este starea de extremă maladivitate a lui Roderick și a surorii sale. În alte părți, un același efect va fi obținut prin scene de cruzime, de malefice desfătări sau prin crimă. Sentimentul straniului are, așadar, la origine, temele pe care le-am enumerat și care sînt legate de anumite tabuuri mai mult sau mai puțin vechi. Dacă admitem că experiența primitivă se constituie prin încălcarea unei norme, teoria lui Freud cu privire la straniu poate fi acceptată.

Așadar, fantasticul este, de fapt, exclus din *Prăbușirea Casei Usher.* În general în opera lui Poe nu găsim povestiri fantastice în sensul strict, cu excepția poate a *Amintirilor Domnului Bedloe* și a *Pisicii negre.* Aproape toate povestirile lui aparțin straniului și unele miraculosului. Cu toate acestea, atît prin temele cît și prin tehnicile pe care le-a elaborat, Poe se situează în stricta apropiere a autorilor de literatură fantastică.

Se știe, de asemenea, că Poe este întemeietorul romanului polițist contemporan, iar această învecinare nu este un fapt întîmplător ; de altfel s-a scris în nenumărate rînduri că romanul polițist a venit să înlocuiască povestirile cu fantome. Se cuvine precizată natura acestei relații. Romanul polițist cu enigmă, care te pune la încercare incitîndu-te să descoperi cine este vinovatul, e construit după următorul model : pe de o parte se prezintă mai multe soluții facile, la prima vedere ispititoare dar care se dovedesc rînd pe rînd false ; pe de altă parte, există o soluție cu totul și cu totul neverosimilă, la care nu vom ajunge decît în final și care se va dovedi a fi singura adevărată. Se întrevede deja ce anume apropie romanul polițist de povestirea fantastică. Să ne amintim

de definițiile lui Soloviov și James : povestirea fantastică comportă și ea două soluții : una verosimilă și supranaturală, cealaltă neverosimilă dar rațională. Este, deci, suficient ca într-un roman polițist această a doua soluție să fie într-atît de greu de găsit încît să „desfidă rațiunea" și iată-ne gata să acceptăm mai degrabă existența supranaturalului decît absența oricărei explicații. Putem apela la un exemplu clasic : *Zece negri mititei* de Agatha Christie. Zece personaje se găsesc sechestrate pe o insulă ; ei află (ascultînd un disc) că vor muri cu toții sancționați pentru o crimă pe care legea n-o poate pedepsi ; mai mult decît atît : natura morții fiecăruia dintre aceștia este descrisă în cîntecul pentru copii cu „zece negri mititei". Condamnații — și cititorul împreună cu ei — încearcă în zadar să descopere cine execută succesivele pedepse : ei sînt singuri pe insulă, mor unul după altul, fiecare în modul anunțat prin cîntec ; pînă la ultimul care, și acest fapt dă impresia de supranatural, nu se sinucide ci este ucis. Nu pare posibilă nici o explicație rațională, trebuie admisă existența unor ființe invizibile sau a unor duhuri. Evident, această ipoteză nu este cu adevărat necesară, lucrurile vor primi o explicație rațională. Romanul polițist cu enigmă se apropie de fantastic dar este, în același timp, opusul lui : în textele fantastice înclinăm, totuși, mai degrabă către o explicație supranaturală : o dată terminat, romanul polițist nu lasă nici o umbră de îndoială cu privire la totala absență a evenimentelor supranaturale. De altfel, această apropiere nu poate fi făcută decît în ceea ce privește un anume tip de roman polițist cu enigmă (cel al spațiului închis) și un anumit tip de povestire stranie (supranatural explicat). Pe deasupra, în cele două genuri accentul cade în mod diferit : în romanul polițist se pune accent pe rezolvarea enigmei ; în textele care țin de straniu (ca și în cazul povestirii fantastice) sînt accentuate reacțiile pe care le provoacă enigma. Totuși, această proximitate structurală are drept rezultat o asemănare care se cade a fi pusă în lumină.

Există un autor asupra căruia merită să ne concentrăm mai îndelung atenția atunci cînd vorbim despre relația dintre romanul polițist și povestirile fantastice : anume John Dickson Carr ; iar în opera sa există o carte care pune problema într-un mod cu totul semnificativ : *Celula fierbinte*. Ca și în romanul Agathei Christie, sîntem și aici puși în fața unei probleme insolubile pentru rațiune : patru oameni deschid o criptă în care cu cîteva zile înainte fusese depus un cadavru ; or, cripta este goală și nici nu există posibilitatea ca cineva să o fi deschis mai înainte. Mai mult decît atît, în tot cursul povestirii nu se vorbește decît despre fantome și fenomene supranaturale. Crima a avut neîndoielnic loc, există chiar și un martor, iar acest martor afirmă că ar fi văzut cum ucigașa părăsea camera victimei străbătînd peretele pe acolo pe unde, cu două sute de ani înainte, existase o ușă. Pe de altă parte, una dintre persoanele implicate în această crimă, o tînără, crede că ea însăși ar fi o vrăjitoare, mai exact o otrăvitoare (crima fusese săvîrșită prin otrăvire) aparținînd unui tip special de ființe omenești : cei *ne-morți*. Ceva mai încolo vom afla că „Pe scurt, ne-morții sînt acele persoane — mai ales femei — care au fost condamnate la moarte pentru crima de otrăvire și care au fost arse pe rug, fie de vii, fie după ce au fost ucise". Or, răsfoind un manuscris pe care l-a primit de la editura unde lucrează, Stevens, soțul acestei femei, dă peste o ilustrație a cărei legendă este : *Marie d'Aubray, ghilotinată pentru crimă în 1861*. Textul continuă : „Era o fotografie a însăși soției lui Stevens". Cum s-ar fi putut ca tînăra femeie să fie, cu vreo șapte-zeci de ani mai tîrziu, una și aceeași persoană cu o celebră otrăvitoare din secolul al XIX-lea, pe deasupra și ghilotinată ? Foarte simplu, dacă ar fi să dăm crezare soției lui Stevens care este gata să-și asume responsabilitățile crimei actuale. O serie de alte coincidențe par a confirma prezența supranaturalului. În fine, sosește un detectiv și lucrurile încep să se limpezească. Femeia care fusese văzută trecînd prin zid era, de fapt, o iluzie a

simțurilor provocată de o oglindă. Cadavrul nu dispăruse, ci fusese doar ascuns cu abilitate. Tînăra Marie Stevens nu avea nimic comun cu otrăvitoarele moarte de multă vreme, deși fusese împinsă să creadă acest lucru. Toată atmosfera de supranatural fusese creată de ucigaș ca să încurce ițele, ca să scape de orice bănuială. Adevărații vinovați sînt descoperiți, chiar dacă ei nu ajung să fie pedepsiți.

Urmează un epilog datorită căruia *Celula fierbinte* se sustrage categoriei romanelor polițiste care nu fac decît să evoce supranaturalul pentru a intra în cea a povestirilor fantastice. Ne este iarăși înfățișată Marie, la ea acasă, gîndindu-se la toate cîte se întîmplaseră și fantasticul își face iarăși apariția. Marie afirmă (cititorului) că, de fapt, ea este otrăvitoarea, că detectivul era, de fapt, prietenul ei (ceea ce nu este o minciună) și că el a dat toată această explicație rațională numai ca s-o scape pe ea, pe Marie („A fost într-adevăr deosebit de îndemînatic reușind să înfățișeze astfel lucrurile, dînd o explicație care să poată fi cuprinsă în cele trei dimensiuni ale spațiului și care să poată respecta impenetrabilitatea zidurilor de piatră".)

Lumea celor ne-morți își reia toate drepturile și fantasticul odată cu ea : ne aflăm iarăși în plină ezitare cu privire la soluția pe care se cuvine s-o adoptăm. Trebuie să spunem însă că aici este mai puțin vorba de o asemănare între cele două genuri, cît mai degrabă de o sinteză a lor.

Să trecem acum de cealaltă parte a liniei mediane pe care am denumit-o fantastic. Ne aflăm în spațiul fantasticului-miraculos, altfel spus în categoria povestirilor care se înfățișează ca fantastice și care se termină printr-o acceptare a supranaturalului. Acestea sînt povestirile cele mai apropiate de fantasticul pur, întrucît acesta, prin însuși faptul că rămîne neexplicat, irațional, ne sugerează din plin existența supranaturalului. Așadar, limita dintre fantastic și miraculos nu va fi bine definită ; totuși prezența sau absența anumitor detalii ne va îngădui întotdeauna să ne pronunțăm.

Moarta îndrăgostită de Théophile Gautier ne poate sluji drept exemplu. Este povestea unui preot care, în chiar ziua hirotonisirii, se îndrăgostește de curtezana Clarimonda. După cîteva fugare întîlniri, Romuald (aceasta este numele preotului) asistă la moartea Clarimondei. Din acea zi ea începe să-i apară în vis. De altfel aceste vise sînt întrucîtva ciudate : în loc să se formeze pe baza impresiilor zilnice, ele se alcătuiesc într-o povestire continuă. În visele sale, Romuald nu mai duce existența austeră a unui preot de țară, ci trăiește la Veneția în fast și într-o continuă petrecere. În același timp, el își dă seama că Clarimonda se menține în viață cu sîngele lui pe care ea i-l suge noapte de noapte...

Pînă aici toate evenimentele pot avea explicații raționale. Explicații în care un rol foarte important îl joacă, pe de o parte, visul („Dea Domnul să fi fost vis !" — exclamă Romuald, asemănîndu-se în aceasta cu Alvare din *Diavolul îndrăgostit)* ; pe de alta, iluziile simțurilor, de pildă : „Într-o seară, plimbîndu-mă pe potecile grădiniței mele cu tufe de merișor, *mi se păru* că văd trecînd printre carpeni o formă de femeie" ; „O dată chiar *mi se păru* a fi văzut mișcîndu-i-se piciorul..." ; *„Nu pot spune dacă mi se părea, ori poate doar lumina lămpii cădea într-un fel anume, dar s-ar fi zis* că sîngele pornise să curgă iar sub învelișul acestei mate palori" (sublinierile noastre T.T.), etc. În fine, o serie de evenimente pot fi considerate pur și simplu stranii sau datorate unor ciudate coincidențe ; Romuald însă este convins că vede aici mîna diavolului : „Ciudățenia întîmplării, nefireasca frumusețe a Clarimondei, lucirile fosforescente ale ochilor ei, mîinile ei fierbinți, tulburarea care mă cuprinsese, uimitoarea schimbare care se petrecuse în mine, toate acestea vădeau limpede prezența diavolului și mîna aceea catifelată poate că nu era decît mănușa în care necuratul își ascunsese gheara".

Într-adevăr, poate fi diavolul dar, de asemenea, poate fi pur și simplu o întîmplare. Așadar, pînă aici n-am depășit limitele fantasticului pur. Or, în acest moment are loc un eveniment care dă totul peste cap. O altă față bisericească, egumenul Serapion, află, nu se știe cum, de aventura lui Romuald ; îl duce pe acesta pînă la cimitirul unde odihnește Clarimonda ; acolo ei dezgroapă sicriul, îl deschid, iar Clarimonda le reapare neschimbată de parcă de-abia atunci ar fi fost coborîtă în mormînt, mai mult decît atît, cu o picătură de sînge strălucindu-i proaspătă pe buze. Cuprins de o cucernică mînie, părintele Serapion stropește cadavrul cu agheasmă. „Abia atins de roua sfințită, frumosul trup al sărmanei Clarimonda se preschimbă în țărînă ; n-a mai rămas decît un dezgustător morman de oase pe jumătate măcinate de vreme". Toată această scenă, îndeosebi metamorfoza cadavrului, nu poate fi explicată prin legile naturii așa cum ne sînt ele cunoscute ; ne aflăm în plin fantastic-miraculos.

Un exemplu asemănător îl constituie povestirea lui Villiers de l'Isle-Adam : *Véra*. Și aici, în tot cursul povestirii, putem ezita neștiind dacă trebuie să credem într-o viață de după moarte sau dacă nu cumva eroul, contele d'Athol, a înnebunit. La sfîrșitul povestirii însă, contele descoperă în odaia sa cheia cavoului Vérei pe care el însuși o aruncase înlăuntrul mormîntului ; așa încît nu se putea să o fi adus altcineva decît Véra însăși, adică moarta.

Există, în fine, un „miraculos pur", care la fel ca și straniul, nu are limite bine definite (am văzut în capitolul precedent că opere extrem de diferite conțineau elemente miraculoase). În cadrul miraculosului elementele supranaturale nu provoacă vreo reacție particulară nici personajelor, nici cititorului implicit. Nu atitudinea față de evenimentele relatate este caracteristică miraculosului, ci însăși natura acestor evenimente.

Ne dăm seama acum — să menționăm, în trecere, faptul — în ce măsură era arbitrară vechea distincție dintre formă și conținut : evenimentul evocat, care aparține în mod tradițional „conținutului", devine aici element „formal". Reciproca este și ea valabilă : procedeul stilistic (deci „formal") al modalizării poate avea, după cum s-a văzut în cazul povestirii *Aurélia*, un foarte precis conținut.

Genul miraculosului este, în general, relaționat cu basmul ; de fapt, basmul nu este decît o specie a miraculosului caracterizîndu-se prin aceea că evenimentele supranaturale nu provoacă aici cîtuși de puțin mirarea : nici somnul de o sută de ani, nici lupul care vorbește, nici darurile magice ale zînelor (pentru a nu cita decît cîteva dintre elementele basmelor lui Perrault). Elementul distinctiv al basmului îl constituie o anume scriitură și nu statutul supranaturalului. Povestirile lui Hoffmann ilustrează foarte elocvent această diferență : *Spărgătorul de nuci*, *Copilul străin*, *Logodnica Regelui*, țin, prin proprietățile scriiturii, de basm ; *Alegerea logodnicei*, deși conferind supranaturalului un același statut, nu este un basm. De asemenea, textele din *O mie și una de nopți* ar trebui să fie înfățișate mai degrabă drept povestiri miraculoase decît ca basme (această problemă ar cere însă un studiu aparte).

Pentru a delimita cît mai bine miraculosul pur, se cuvine să înlăturăm cîteva tipuri de basme înlăuntrul cărora supranaturalul mai primește încă o oarecare justificare.

1. S-ar putea vorbi, mai întîi, de *miraculosul hiperbolic*. Aici fenomenele nu sînt supranaturale decît prin dimensiunile lor, superioare celor care ne sînt familiare. Astfel în *O mie și una de nopți* Sindbad marinarul afirmă a fi văzut „pești lungi de cîte o sută și două de coți" sau „șerpi mai groși și mai mari decît palmierii și care negreșit că pot înghiți fiecare un bivol sau un elefant". Dar poate că nu trebuie să vedem în aceasta decît un simplu fel de a vorbi (vom studia această pro-

blemă atunci cînd ne vom referi la interpretarea alegorică și poetică a textului); s-ar mai putea adăuga, reluînd o veche zicală, că „frica te face să vezi lucrurile cu alți ochi". Oricum ar fi, acest fel de supranatural nu încalcă cu prea multă vehemență rațiunea.

2. Destul de apropiat de acest tip de miraculos se află *miraculosul exotic*. De această dată evenimentele supranaturale ne sînt relatate fără a ne fi înfățișate ca atare; se presupune că receptorul implicit al acestor povestiri nu cunoaște regiunile unde se desfășoară evenimentele; în consecință, el n-are nici un motiv să le pună la îndoială. Cîteva excelente asemenea exemple ne sînt oferite de cea de-a doua călătorie a lui Sindbad. De la bun început ne este descrisă pasărea rok, de dimensiuni prodigioase: ea ascundea soarele și „unul dintre picioarele păsării... era gros cît trunchiul unui copac". Firește că această pasăre nu există pentru zoologia contemporană; dar ascultătorii lui Sindbad erau departe de asemenea certitudini și, cinci secole mai tîrziu, Galland el însuși scrie: „Marco Polo, în călătoriile sale, ca și părintele Martini în tratatul său de istorie a Chinei, vorbesc de această pasăre", etc. Puțin mai încolo Sindbad descrie în același fel rinocerii care, totuși, ne sînt bine cunoscuți: „Tot în ostrovul acela am văzut și eu înfricoșătorul animal numit karkadann care paște pe acolo întocmai cum pasc vitele și bivolițele prin pajiștile de la noi. Animalele acestea au trupul mai mare decît cămilele și în vîrful nasului un corn lung de zece coți pe care se află cioplit un chip de om. Cornul acesta este atît de tare încît îi slujește karkadannului să-l înfrunte și să-l biruie pe elefant și apoi să-l împungă și să-l ridice în sus pînă ce îl omoară de tot. Atunci grăsimea elefantului mort se scurge în ochii karkadannului care orbește și se prăbușește pe loc. Și, fapt de mirare (într-adevăr!), din slăviile văzduhului se năpustește asupra amîndurora cumplita pasăre rok care îi înhață pe amîndoi laolaltă și-i

duce la cuibul ei ca să-și hrănească puii". Acest adevărat tur de forță, prin îmbinarea elementelor naturale și supranaturale pune foarte bine în lumină caracterul particular al miraculosului exotic. Firește că numai noi, cititorii moderni, sesizăm caracterul acestei îmbinări; naratorul implicit al povestirii situînd totul la un același nivel (cel al „firescului")

3. Un al treilea tip de miraculos ar putea fi denumit *miraculosul instrumental*. Apar aici tot felul de mașinării, realizări tehnice de neconceput în epoca despre care este vorba, dar, la urma urmei, perfect posibile. În *Povestea prințului Ahmed* din *O mie și una de nopți*, de pildă, aceste instrumente miraculoase sînt: covorul zburător, mărul care vindecă și „tubul" de văzut departe; ceea ce, în zilele noastre, reprezintă helicopterul, antibioticele sau binoclul, acestea înzestrate cu aceleași calități fără a ține însă cîtuși de puțin de miraculos; același lucru este valabil și în ceea ce privește calul zburător din *Povestea calului vrăjit*. Sau în ceea ce privește stînca rotitoare din *Povestea lui Ali-Baba*: este suficient să ne aducem aminte de un recent film de spionaj *(Blonda sfidează F.B.I.-ul* în care vedeam un seif secret deschizîndu-se doar atunci cînd vocea proprietarului pronunța anumite cuvinte. Trebuie să distingem aceste obiecte, produse ale îndemînării omenești, de anumite instrumente, adeseori aparent asemănătoare, dar a căror origine este magică și care servesc comunicării cu alte lumi; astfel lampa și inelul lui Aladin sau calul din *Povestea celui de-al treilea saâluk* țin de un miraculos diferit.

4. Miraculosul instrumental ne-a adus foarte în preajma a ceea ce în Franța secolului al XIX-lea era denumit *miraculosul științific* și a căpătat astăzi titulatura de literatură științifică-fantastică. Aici supranaturalul este explicat în mod rațional, dar plecîndu-se de la legi pe care știința contemporană nu le recunoaște. În epoca povestirii fantastice existau texte în care intervenea un element al miraculosului științific, anume magnetis-

mul. Magnetismul explică în mod „științific" evenimentele supranaturale, numai că el însuși aparține supranaturalului. Am putea cita în acest sens *Spectrul logodit* sau *Magnetizorul* de Hoffmann ; de asemenea, *Adevărul în cazul d-lui Valdemar* a lui Poe sau *Nebun ?* de Maupassant. Chiar și astăzi, atunci cînd nu alunecă în alegorie, literatura științifico-fantastică se supune aceluiași mecanism. Este vorba de povestiri în care, pornindu-se de la premize irațională, faptele se înlănțuie într-un mod perfect logic. În același timp, structura intrigii este diferită de cea a povestirii fantastice ; asupra acestui lucru vom reveni mai încolo (în capitolul al X-lea).

Tuturor acestor specii de miraculos „motivat", justificat, imperfect, li se opune miraculosul pur care nu se explică în nici un fel. Nu este cazul să ne oprim aici asupra lui : pe de o parte întrucît elementele miraculosului, în calitatea lor de teme, vor fi studiate mai încolo, (în capitolele VII și VIII). Pe de altă parte întrucît aspirația către miraculos, în calitatea ei de fenomen antropologic, depășește cadrele unui studiu care se vrea a fi exclusiv literar. Faptul este cu atît mai puțin regretabil, cu cît miraculosul astfel considerat constituie obiectul unor cărți deosebit de pătrunzătoare ; și, ca o concluzie, extrag dintr-una dintre ele, *Le Miroir du merveilleux (Oglinda miraculosului)* a lui Pierre Mabille, o frază care definește admirabil semnificația miraculosului : „Dincolo de amuzament, de curiozitate, de emoțiile pe care ni le prilejuiesc povestirile, poveștile și legendele, dincolo de nevoia de a se distra, de a uita, de a se lăsa în voia senzațiilor agreabile și înspăimîntătoare, scopul real al călătoriei miraculoase este, sîntem acum în măsură să ne dăm seama de acest fapt, o mai desăvîrșită explorare a realității universale".

4. POEZIE ȘI ALEGORIE

NOI PERICOLE AMENINȚĂ FANTASTICUL. — POEZIE ȘI FICȚIUNE : CATEGORIA DE „REPREZENTATIVITATE". — POEZIA CA OPACITATE A TEXTULUI. — DOUĂ VISURI EXTRASE DIN *AURÉLIA*. — SENS ALEGORIC ȘI SENS LITERAL. — DEFINIȚII ALE ALEGORIEI. GRADELE ALEGORIEI. — PERRAULT ȘI DAUDET. — ALEGORIA INDIRECTĂ *(PIELEA DE SAGRI ȘI VĖRA)*. ALEGORIA EZITANTĂ. HOFFMANN ȘI EDGAR POE. — ANTIALEGORIA : *NASUL* DE N. V. GOGOL

AM văzut care anume pericole primejduiau fantasticul la un prim nivel, cel la care cititorul implicit judecă evenimentele relatate identificîndu-se cu personajul. Aceste pericole sînt simetrice și inverse : fie că cititorul crede că aceste evenimente, în aparență supranaturale, pot primi o explicație rațională și atunci pășim din sfera fantasticului în cea a straniului ; fie că el admite existența lor ca atare și atunci ne regăsim iarăși în sfera miraculosului.

Dar pericolele care amenință fantasticul nu se isprăvesc aici. Dacă trecem acum la un alt nivel, anume acela al întrebărilor pe care cititorul — tot implicit — și le pune cu privire de această dată nu la natura evenimentelor, ci la cea a însuși textului care le evocă, ne vom da seama că existența fantasticului este iarăși pusă în primejdie. Ceea ce ne va deschide drum către o nouă problemă pe care nu o vom putea rezolva decît precizînd raporturile care se stabilesc între fantastic și alte două genuri învecinate lui : *poezia* și *alegoria*. Relația este, de această dată, mai complexă decît atunci cînd era vorba despre raporturile dintre fantastic, straniu și mi-

raculos. Mai întîi, deoarece genul care se opune, pe de o parte, poeziei şi, pe de alta, alegoriei nu este constituit exclusiv de fantastic ci, în fiecare dintre aceste cazuri, de un ansamblu cu mult mai vast înlăuntrul căruia se află cuprins, este adevărat, şi fantasticul. Apoi pentru că, spre deosebire de straniu şi de miraculos, poezia şi alegoria nu se opun una alteia ; fiecare dintre ele se opune în mod independent unui alt gen (fantasticul reprezentînd doar o subdiviziune a acestuia) ; un alt gen care nici măcar nu este unul şi acelaşi în amîndouă aceste cazuri. Aşadar, cele două opoziţii trebuiesc studiate separat.

Să începem cu cea mai simplă dintre ele, anume cea dintre *poezie* şi *ficţiune*. Încă de la primele rînduri ale acestui studiu am subliniat faptul că orice opoziţie între două genuri trebuie să aibă la bază o proprietate structurală a operei literare. În cazul de faţă această proprietate este constituită de însăşi natura discursului, care poate sau nu fi reprezentativ. Acest termen, „reprezentativ", trebuie mînuit cu foarte multă băgare de seamă. Literatura nu este reprezentativă în sensul în care pot fi reprezentative anumite fraze ale discursului curent, întrucît ea nu se referă (în sensul exact al acestui cuvînt) la nimic care să-i fie exterior. Evenimentele relatate de către un text literar sînt „evenimente" literare şi, la fel ca şi personajele, ele sînt întru totul interioare textului. Dar a-i refuza, ca urmare a acestui fapt, literaturii orice caracter reprezentativ, înseamnă a confunda referinţa cu referentul, înseamnă a confunda aptitudinea de a denota obiectele cu obiectele ele însele. Mai mult decît atît, reprezentativitatea nu este constitutivă decît unui anumit sector al literaturii pe care este mai comod să-l desemnăm prin termenul de *ficţiune*, iar poezia refuză această aptitudine de a evoca şi de a reprezenta (de altfel, această opoziţie tinde să se neutralizeze în literatura secolului al XX-lea). Nu este o întîmplare că, în primul caz, termenii curent folosiţi sînt : personaje, acţiune, atmosferă, cadru etc., termeni care, cu toţii, de-

semnează şi realităţi nontextuale. În schimb, atunci cînd este vorba de poezie, ne vedem constrînşi să vorbim de rime, ritm, figuri de stil etc. Această opoziţie, aidoma celor mai multe care pot fi întîlnite în cadrul literaturii, nu este de ordinul a tot sau nimic, ci pare a fi, mai degrabă, o opoziţie de grad. Poezia comportă şi ea elemente reprezentative ; iar ficţiunea prezintă proprietăţi care dau opacitate textului luîndu-i tranzitivitatea. Ceea ce nu înseamnă însă că opoziţia va fi mai puţin manifestă.

Fără să facem aici un istoric al problemei, vom menţiona, totuşi, că această concepţie despre poezie nu a fost dintotdeauna predominantă. Cele mai aprinse discuţii contradictorii s-au purtat în jurul figurilor de stil : se punea problema dacă figurile de stil trebuie sau nu să se constituie în imagine, dacă trebuie, deci, să se treacă de la formulă la reprezentare. Aşa de pildă, iată care era în această privinţă opinia lui Voltaire : „pentru ca o metaforă să fie bună ea trebuie întotdeauna să fie o imagine ; ea trebuie să se înfăţişeze într-astfel încît un pictor să o poată reprezenta cu penelul *(Remarques sur Corneille — Consideraţii cu privire la Corneille)*. Această cerinţă naivă căreia, de altfel, nici un poet nu i-a dat deplină ascultare, a fost contestată încă din secolul al XVIII-lea ; dar va trebui, cel puţin în Franţa, să aşteptăm apariţia lui Mallarmé pentru ca, în sfîrşit, cuvintele să înceapă a fi luate drept cuvinte şi nu drept imperceptibile suporturi de imagini. În critica literară contemporană, formaliştii ruşi sînt cei dintîi care au insistat asupra intranzitivităţii imaginilor poetice. Sklovski aminteşte în legătură cu aceasta „comparaţia pe care o face Tiutcev între aurora şi demonii surdomuţi sau cea pe care o face Gogol între cer şi patrafirul Domnului". Sîntem astăzi cu toţii de acord că imaginile poetice nu sînt descriptive, că ele trebuiesc receptate doar la nivelul secvenţei verbale pe care o constituie, acolo unde se manifestă literalitatea lor, şi nu la cel al referinţei. Imaginea poetică este o îmbinare de cuvinte, nu de lu-

cruri și este inutil, mai mult decît atît : nociv, ca această concatenare verbală să fie tradusă în termeni sensoriali.

Se vădește acum de ce lectura poetică reprezintă o primejdie pentru genul fantastic. Dacă, citind un text, îi refuzăm orice reprezentare, fiecare frază fiind considerată drept o pură îmbinare semantică, fantasticul nu mai poate apărea ; el implică, după cum ne aducem aminte, o anumită reacție în fața unei serii de evenimente care au loc în lumea evocată. Iată de ce fantasticul nu poate supraviețui decît în ficțiune ; poezia nu poate fi fantastică (deși există antologii de „poezie fantastică"...) Pe scurt, fantasticul implică ficțiune.

În general, discursul poetic se anunță prin nenumărate proprietăți secundare, astfel încît știm de la bun început că, în cutare text, nu este cazul să căutăm fantasticul : rimele, metrul regulat, discursul emotiv etc. ne abat de la aceasta. Riscul unei confuzii nu este prea mare. În schimb, anumite texte în proză se cer citite la nivele diferite. Să ne referim iarăși la *Aurélia*. Cel mai adesea, visurile relatate de Nerval trebuiesc considerate ficțiuni și se cade, așadar, să ne reprezentăm cele descrise acolo. Iată un exemplu al acestui tip de visuri. „O ființă nemaipomenit de mare — bărbat sau femeie, nu știu — se înălțase în văzduh într-un zbor chinuit și părea că se zbate printre norii groși. Nemaiavînd suflu și nici putere, pînă la urmă se prăbuși în mijlocul curții întunecoase, agățîndu-și și rănindu-și aripile de acoperișuri și de balustre", etc. Acest vis conturează o viziune care trebuie luată ca atare ; aici este, într-adevăr, vorba despre un eveniment supranatural.

Or, iată acum un alt exemplu extras dintr-un vis cuprins în *Les Mémorables (Întru aducere aminte)* și care ilustrează o cu totul altă atitudine față de text. „Din sînul întunecimilor mute au răsunat două note, una gravă, cealaltă ascuțită — și sferele eterne au prins deîndată să se rotească. Fii binecuvîntată, o întîie octavă care ai dat naștere imnului divin ! Dintr-o duminică într-alta, înlănțuie zilele toate în magica ta îmbrățișare. Munții te cîntă văilor, izvoarele rîurilor, rîurile fluviilor, iar fluviile Oceanului ; aerul freamătă, iar lumina rupe armonios lujerele florilor împodobite. Un suspin, un fior de iubire țîșnește din sînul bogat al pămîntului, iar inima stelelor se desfășoară în nemărginire, se îndepărtează și se întoarnă iarăși către sine, se strînge, și se deschide însămînțînd depărtările cu germenii noilor plăsmuiri".

Nu putem pătrunde în categoria supranaturalului decît încercînd să depășim cuvintele spre a atinge o reprezentare atît a octavei care înlănțuie zilele cît și a cîntecului munților, văilor, etc., și, de asemenea, a suspinelor care țîșnesc din sînul pămîntului. Dar aici nu se cade să pășim pe acest drum : frazele citate cer o lectură poetică, ele nu tind să descrie o lume evocată. Acesta este paradoxul limbajului literar : trebuie să luăm cuvintele ca atare exact atunci cînd ele sînt folosite în sens figurat.

Iată-ne ajunși pe calea ocolită a figurilor de stil la cealaltă opoziție care ne preocupă : cea dintre sensul *alegoric* și sensul literal. Cuvîntul „literal" de care ne folosim aici ar fi putut, într-un alt sens, să ne slujească spre a desemna lectura pe care o socotim proprie poeziei. Trebuie să căutăm a nu confunda cele două sensuri : într-un caz, literalul se opune referențialului, descriptivului, reprezentativului ; în altul, cel care ne interesează aici, este vorba, mai degrabă, de ceea ce a mai căpătat denumirea de sens propriu, în opoziție cu sensul figurat, în speță sensul alegoric.

Să începem prin a defini alegoria. Ca de obicei, numărul definițiilor deja propuse de către predecesori este însemnat și acestea merg de la cea mai riguroasă îngustime pînă la o extremă deschidere. În mod curios, definiția cea mai largă este, în același timp, și cea mai recentă. Ea poate fi găsită în această adevărată enciclopedie a alegoriei care este cartea lui Angus Fletcher, *Allegory (Alegorie)*. „Ca să vorbim în termeni simpli, alegoria spune un lucru și semnifică un altul" scrie Fletcher la începutul cărții sale. Toate definițiile sînt, de fapt, după cum se știe, arbitrare ; dar aceasta

întrece orice măsură : în generalitatea sa ea transformă alegoria într-un fel de super-figură unde pot fi azvîrlite de-a valma toate cîte ne trec prin cap.

La cealaltă extremă se situează o accepție la fel de modernă a termenului, mult mai restrictivă însă, și care ar putea fi rezumată astfel : alegoria este o propoziție cu dublu înțeles, al cărui sens propriu (sau literal) s-a pierdut cu totul. Așa cum se întîmplă în proverbe, „Ulciorul nu merge de multe ori la apă" — nimeni, sau aproape nimeni, nu se gîndește auzind aceste cuvinte, la un ulcior, la apă, la acțiunea de a merge ; sensul alegoric este sesizat deîndată : este periculos să te expui prea multor primejdii etc. Un asemenea mod de înțelegere al alegoriei a fost adeseori criticat de către autorii moderni, întrucît el contravine literalității.

Ideea pe care anticii o aveau despre alegorie ne va permite să facem un pas mai departe. Quintilian scria : „O metaforă continuă se dezvoltă într-o alegorie". Altfel spus, o metaforă izolată nu indică decît un mod figurat de a vorbi ; dar dacă metafora se continuă, dacă este dusă mai departe, acest fapt constituie dovada unei certe intenții de a vorbi despre altceva decît despre ceea ce constituie obiectul inițial al enunțării. Această definiție este formală, așadar ne este prețioasă, și indică modul în care poate fi identificată o alegorie. Dacă, de exemplu, se vorbește mai întîi despre stat ca despre o corabie, apoi despre șeful statului ca despre un căpitan, sîntem îndreptățiți să afirmăm că sistemul de imagini naval ne oferă o alegorie a statului.

Fontanier, ultimul mare retorician francez, scria : „Alegoria constă într-o propoziție cu două înțelesuri, avînd în același timp un sens literal și unul spiritual" ; și spre exemplificare el citează următoarele versuri :

„Mi-e mult mai drag pîrîul ce pe nisipul moale,
Prin pajiștea-nflorită în murmur trece-agale,
Decît torentul aprig ce-n cursu-i tumultos,
Rostogolește pietre prin vadul gloduros."

Acești patru alexandrini ar putea fi luați drept o poezie naivă, de calitate îndoielnică, dacă am ignora faptul că aceste versuri sînt extrase din *Arta poetică* a lui Boileau ; ceea ce Boileau are în vedere aici nu este, firește, descrierea unui pîrîu, ci două stiluri, așa cum, de altfel, Fontanier nu întîrzie să ne explice : „Boileau vrea să ne facă să înțelegem că un stil ales și îngrijit este de preferat unui stil impetuos, inegal și nesupus regulilor". Firește, nu este nevoie de comentariul lui Fontanier ca să înțelegem despre ce este vorba ; simplul motiv că acest catren se află cuprins în *Arta poetică* este suficient ; termenii vor fi înțeleși în sens alegoric.

Să recapitulăm. Mai întîi, alegoria implică existența a cel puțin două sensuri ale unui același cuvînt ; afirmîndu-ni-se uneori că primul sens trebuie să dispară, alteori că ambele sensuri trebuie să fie simultan prezente. În al doilea rînd, acest dublu sens este indicat în operă în mod *explicit :* el nu depinde de interpretarea (arbitrară sau nu a unui cititor oarecare). Bizuindu-ne pe aceste două concluzii să ne reîntoarcem acum la fantastic. Dacă ceea ce citim este descrierea unui eveniment supranatural, cu toate acestea nefiindu-ne îngăduit să luăm cuvintele în sens literal, ci doar într-un alt sens care exclude supranaturalul, atunci fantasticul nu mai poate apărea. Există, așadar, între fantastic (subscris acelui tip de texte care trebuiesc citite în sens literal) și alegoria pură, o întreagă gamă de subgenuri literare care se va constitui în funcție de doi factori : caracterul explicit al indicației și dispariția sensului prim. Mulțumită cîtorva exemple această analiză va căpăta o sporită concretețe.

Fabula este genul care se apropie cel mai mult de alegoria pură în care se tinde spre o completă eliminare a sensului prim al cuvintelor. Basmele care recurg în mod obișnuit la elemente supranaturale se apropie, uneori, de fabulă ; este ceea ce se întîmplă cu poveștile lui Perrault. Sensul alegoric este aici cum nu se poate

mai *explicit:* îl găsim rezumat sub forma cîtorva versuri la sfîrșitul fiecărei povești. Să ne gîndim, de pildă, la *Riquet-cel-moțat*. Este povestea unui prinț, inteligent dar foarte urît, care are darul de a-i face pe cei pe care îi alege la fel de inteligenți ca și el; o prințesă, foarte frumoasă însă cam săracă cu duhul, a fost investită cu o putere asemănătoare în ceea ce privește frumusețea. Prințul îi dă prințesei inteligența; un an mai tîrziu, după nenumărate ezitări, prințesa acordă prințului frumusețea. Acestea sînt evenimente supranaturale; dar în chiar interiorul povestirii Perrault ne sugerează că aceste cuvinte trebuie înțelese alegoric. „Nici nu rosti bine prințesa aceste cuvinte, că Riquet-cel-moțat păru în ochii ei cel mai frumos, cel mai chibzuit și cel mai atrăgător bărbat din cîți văzuse vreodată. Unii pretind că nu farmecele zînei săvîrșiseră una ca asta, ci că numai dragostea singură făcuse minunea. Ei spun că prințesa, gîndindu-se la perseverența iubitului ei, la discreția și frumoasele însușiri ale minții sale, nu-i mai văzu urîciunea trupului și nici sluțenia obrazului; cocoașa lui i se păru a fi spinarea voinică a unui bărbat bine alcătuit și nu mai găsi, în felul groaznic în care șchiopătase pînă atunci, decît o ușoară înclinare a trupului care o încînta. Ei mai spun că ochii lui sașii îi părură mai frumoși ca briliantele; că beteșugul ăsta trecu în fața ei drept dovada unei iubiri înflăcărate și, în sfîrșit, că nasul lui gros și roșu capătă pentru ea un aspect marțial și eroic". Ca să fie sigur că a fost bine înțeles, Perrault mai adaugă la sfîrșit și o „morală":

Ce-ați văzut în scrierea de față,
Nu-i o poveste goală, ci adevăr curat.
Ce-ndrăgim, ne pare în toate minunat;
Ființa ce ni-i dragă părîndu-ne isteață.

După aceste indicații, evident că nu mai rămîne nici urmă de supranatural: fiecare dintre noi a fost dăruit cu această putere metamorfozantă și zînele nu mai au nici un amestec. Alegoria este la fel de evidentă și în celelalte povestiri ale lui Perrault. De altfel, el însuși era perfect conștient de acest fapt și în prefețele la culegerile sale de povești el se referă cu precădere la această problemă a sensului alegoric pe care îl consideră esențial („morala, lucru important în toate fabulele...").

Trebuie adăugat că cititorul (real și neimplicit de această dată) are tot dreptul să nu țină seama de sensul alegoric indicat de autor și să citească textul descoperind aici un cu totul alt sens. Este ceea ce se întîmplă cu Perrault în zilele noastre: cititorul contemporan este izbit mai degrabă de simbolistica sexuală decît de morala promulgată de autor.

Sensul alegoric poate apărea cu o aceeași limpezime și în opere care nu mai sînt basme, ci nuvele „moderne". *Legenda omului cu creier de aur* a lui Alphonse Daudet ilustrează acest caz. Nuvela istorisește tristele întîmplări prin care trece un om care avea „un creier cu totul și cu totul de aur". Această expresie — „de aur" — este folosită în sensul propriu (și nu în sens figurat de „excelent"); cu toate acestea, încă de la începutul povestirii, autorul sugerează că adevăratul sens este tocmai cel alegoric. Astfel: „Voi mărturisi chiar că eram dotat cu o inteligență care surprindea pe toată lumea și al cărei secret nu-l dețineam decît eu și părinții mei. Cine n-ar fi fost inteligent cu un creier ca al meu?" (cit. după antologia lui Castex). Acest creier de aur se dovedește foarte adesea a fi singurul mijloc prin care posesorul său poate să-și procure banii necesari lui și celor care îi erau apropiați; povestirea ne relatează cum, încetul cu încetul creierul se epuizează. De fiecare dată cînd se mai ia o bucățică de aur din creier autorul nu uită să ne sugereze „adevărata" semnificație a unui asemenea gest. „O cumplită piedică mi se punea însă în cale: mă întrebam dacă această fărîmă de creier pe care aveam s-o vînd nu însemna oare o cantitate echivalentă de inteligență pe care o iroseam astfel?" „Îmi trebuiau bani; creierul meu valora bani

și adevărul este că mi-am cheltuit creierul". „Ceea ce mă uimea mai ales era nesecata bogăție a creierului meu și greutatea cu care o cheltuiam", etc. Folosirea în acest fel a creierului nu reprezintă o primejdie fizică dar, în schimb, amenință inteligența. Și, ca și la Perrault, autorul adaugă în încheiere în eventualitatea că cititorul nu va fi priceput alegoria : „Apoi, în timp ce mă văitam și plîngeam, am ajuns să mă gîndesc la atîția și atîția nenorociți care trăiesc din creierele lor așa cum trăisem și eu, la artiștii, la oamenii de litere lipsiți de avere, constrînși să-și vîndă inteligența pentru o bucată de pîine, și mi-am spus că, probabil, nu sînt nici pe departe singurul de pe această lume care să fi cunoscut suferințele omului cu creierul de aur" [1].

În acest tip de alegorie nivelul sensului literal are o mai mică importanță ; neverosimilitățile care apar aici nu ne stînjenesc întrucît întreaga atenție se îndreaptă către alegorie. Să mai adăugăm că, în zilele noastre, acest fel de povestiri nu sînt prea gustate : alegoria explicită este considerată ca o subliteratură (și este greu să nu vezi în această condamnare o luare de poziție ideologică).

Să facem acum un pas mai departe. Sensul alegoric rămîne indiscutabil, dar este, de astă dată, indicat prin mijloace mai subtile decît cel al unei „morale" plasate la sfîrșitul textului. *Pielea de sagri* ne oferă un exemplu : elementul supranatural este însăși bucata de piele, mai întîi prin extraordinarele ei calități fizice (ea rezistă tuturor încercărilor la care este supusă), apoi, și mai ales, datorită puterilor magice asupra vieții celui în stăpînirea căruia se află : ea este în același timp o imagine a vieții deținătorului ei (suprafața ei corespunde lungimii vieții) și un mijloc pentru el de a-și realiza dorințele ; dar ea se micșorează cu fiecare nouă dorință împlinită. Trebuie subliniată complexitatea formală

[1] Toate aceste pasaje lipsesc din edițiile curente ale cărții lui Daudet, așadar și din traducerea românească din care am reprodus, totuși, primul fragment.

a imaginii : pielea de sagri este o metaforă a vieții, o metonimie a dorinței și stabilește o relație invers proporțională între ceea ce figurează în calitate de metaforă și ceea ce figurează în calitate de metonimie.

Semnificația foarte precisă pe care trebuie să o atribuim acestei bucăți de piele este deja o indicație a faptului că nu ne putem mărgini doar la sensul literal. Pe de altă parte, mai multe personaje ale cărții dezvoltă teorii în care apare însăși această relație inversă dintre lungimea vieții și realizarea dorințelor. Astfel, de pildă, bătrînul anticar care îi dă lui Raphaël pielea : „Asta — zise el cu o voce răsunătoare arătînd pielea de sagri — reprezintă puterea și *voința,* reunite. În ea se află ideile voastre sociale, dorințele voastre nemăsurate, necumpătările, bucuriile care vă ucid, durerile care vă fac să trăiți prea adînc". Aceiași teorie a fost susținută și de Rastignac, un prieten al lui Raphaël, cu mult înainte ca pielea să-și fi făcut apariția. Rastignac susține că în loc de a ne sinucide rapid, am putea, într-un mod cu mult mai plăcut, să ne luăm viața lăsîndu-ne în voia desfătărilor ; rezultatul ar fi același. „Necumpătarea, dragul meu, este regina tuturor sinuciderilor. Nu aduce ea apoplexia fulgerătoare ? și apoplexia e un glonte care nu dă greș niciodată. Orgiile ne oferă din belșug toate plăcerile fizice ; ele sînt ca un opiu luat picătură cu picătură", etc. În fond, Rastignac exprimă exact aceeași relație pe care o simbolizează pielea de sagri : anume că realizarea dorințelor duce la moarte. Sensul alegoric al imaginii este *indirect,* dar clar indicat.

Spre deosebire de ceea ce am constatat la primul nivel al alegoriei, aici sensul literal nu se pierde. Ca dovadă, ezitarea fantastică se menține (și știm că aceasta se situează la nivelul sensului literal). Apariția pielii este pregătită printr-o descriere a atmosferei stranii care domnește în prăvălia bătrînului anticar ; apoi nici una dintre dorințele lui Raphaël nu-i este îndeplinită în mod neverosimil. Petrecerea pe care și-o dorește fusese

deja organizată de către prietenii săi ; banii îi capătă printr-o moştenire ; moartea în duel a adversarului său poate fi explicată prin frica care pune stăpînire pe acesta văzînd calmul lui Raphaël ; în fine, moartea lui Raphaël pare a se datora unei tuberculoze şi nicidecum unor cauze supranaturale. Numai proprietăţile extraordinare ale pielii confirmă în mod deschis intervenţia miraculosului. De această dată absenţa fantasticului se explică nu prin nesatisfacerea primei condiţii (ezitarea între straniu şi miraculos) ci prin încălcarea celei de-a treia : el este înnăbuşit de alegorie, şi anume o alegorie care este indirect indicată.

La fel stau lucrurile în *Véra*. Aici, ezitarea între cele două explicaţii posibile, cea raţională (conform căreia contele ar fi nebun) şi cea iraţională, este întreţinută în mod special de prezenţa simultană a două puncte de vedere, cel al contelui d'Athol şi cel al bătrînului servitor Raymond. Contele crede (şi Villiers de l'Isle-Adam vrea să-l facă pe cititor să creadă acelaşi lucru) că moartea poate fi înfrîntă prin puterea dragostei şi a voinţei, fiinţa iubită recăpătîndu-şi astfel viaţa. Ideea este indirect sugerată în mai multe rînduri : „Într-adevăr, d'Athol trăia absolut inconştient de moartea iubitei sale ! Nu avea cum să n-o simtă veşnic prezentă, într-atît forma tinerei femei era amestecată cu a lui". „Era, în sfîrşit, o negaţie a Morţii ridicată la o putere necunoscută !" „Ai fi zis că moarta se juca de-a omul invizibil, ca un copil. Se simţea atît de mult iubită ! Era foarte firesc". „A ! Ideile sînt fiinţe vii !... Contele săpase în aer forma iubirii sale şi trebuia neapărat ca acest gol să fie umplut de singura fiinţă care îi era omogenă, altminteri Universul s-ar fi năruit". Toate aceste formule indică, în mod limpede sensul evenimentului supranatural care se va produce : reînvierea Verei.

Iar din această pricină fantasticul îşi pierde în mare parte vigoarea ; cu atît mai mult cu cît nuvela începe cu o formulă abstractă care o înrudeşte îndeaproape cu primul grup de alegorii : „Iubirea e mai tare decît moartea, a spus Solomon ; da, nemărginită e tainica ei putere". Întreaga povestire apare astfel ca fiind simpla ilustrare a unei idei ; ceea ce înseamnă o lovitură mortală dată fantasticului.

O a treia treaptă a degradării alegoriei este constituită de povestirile în care cititorul merge pînă acolo încît *ezită* între interpretarea alegorică şi cea literală. Nimic nu indică în text sensul alegoric ; acest sens rămîne, totuşi, posibil. Iată cîteva exemple. Unul dintre ele poate fi socotită povestirea lui Hoffmann „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" *(Povestea imaginii din oglindă, pierdute)*, conţinută în culegerea „Die Abenteuer der Silvester-Nacht" *(Aventurile din noaptea de ajun a Anului Nou)*. Este povestea unui tînăr german, Erasm Spikher ; cu ocazia unei călătorii în Italia acesta întîlneşte pe o anume Giulietta de care se îndrăgosteşte nebuneşte uitînd de soţia şi de copilul care îl aşteptau acasă. Într-o zi însă trebuie să plece ; această despărţire îl aduce atît pe el cît şi pe Giulietta în pragul disperării. „Giulietta îl strînse din toate puterile pe Erasmus la pieptul ei şi-i spuse în şoaptă : «O, dragostea mea, lasă-mi mie înfăţişarea pe care ţi-o întorc oglinzile şi ea n-o să mă mai părăsească nicodată». Şi văzînd uimirea lui Erasmus, Giulietta adăugă : «Nu-mi dai nici măcar acest vis al *fiinţei tale* în strălucirea lui în oglindă, tu care voiai să fii trup şi suflet al meu ? Nici măcar imaginea ta să nu rămînă cu mine spre a mă însoţi de-alungul acestei vieţi care va fi de acum înainte, o simt prea bine, lipsită de orice bucurie şi dragoste, întrucît tu mă părăseşti ?» Un rîu de lacrimi curse din minunaţii ochi negri ai Giuliettei. Atunci Erasmus strigă pătruns de durere şi iubire : «Trebuie să te părăsesc ? Ei bine : oglindirea mea rămîie veşnic cu tine !»"

Zis şi făcut : Erasmus îşi pierde oglindirea. Ne aflăm aici la nivelul sensului literal : atunci cînd se priveşte într-o oglindă, Erasmus nu se mai vede. Dar, încetul cu încetul, de-a lungul diferitelor întîmplări prin care

trece eroul, va fi sugerată o anumită interpretare a fenomenului supranatural. Oglindirea se identifică uneori cu demnitatea socială ; astfel, în cursul unei călătorii, Erasmus este acuzat de a nu avea oglindire. „Ros de mînie și de rușine, Erasmus fugi în camera sa ; dar nici nu apucă bine să intre, că poliția veni să-l invite fie să se prezinte, în decurs de un ceas, înaintea autorităților cu oglindirea intactă și perfect asemănătoare lui, fie să părăsească orașul". De asemenea, soția lui îi va declara mai tîrziu : „Îți dai, de altfel, și tu seama că, fără oglindire, toată lumea își va bate joc de tine și că nu poți fi un tată de familie ca lumea și cum se cade, în măsură să inspire respect soției și copiilor săi". Că, altminteri, aceste personaje nu sînt cîtuși de puțin mirate de absența oglindirii (ele găsesc că faptul este mai curînd necuviincios decît surprinzător) ne face să presupunem că această absență nu trebuie luată *ad literam*.

În același timp, ni se sugerează că oglindirea nu face decît să reprezinte o parte a personalității (în care caz nu este nimic surprinzător în faptul că ea a fost pierdută). Erasmus el însuși reacționează în acest sens : „Se strădui să dovedească nici mai mult nici mai puțin decît că, de fapt, era absurd să se creadă că și-a pierdut oglindirea, dar că, la urma urmei nu era cine știe ce mare pagubă întrucît orice imagine dintr-o oglindă nu este decît o iluzie, întrucît a te privi pe tine duce de-a dreptul la vanitate și întrucît, în fine, o asemenea imagine desparte adevăratul eu în două părți : adevăr și vis". Iată, pare-se, o indicație referitoare la sensul alegoric în care trebuie înțeleasă această oglindire pierdută ; ea rămîne însă izolată, nesusținută de restul textului ; cititorul este, așadar, îndreptățit să stea în cumpănă înainte de a o adopta.

William Wilson a lui Poe oferă un exemplu nu numai asemănător, ci și referitor la o aceeași temă. Este povestea unui om persecutat de dublul său ; nu pare ușor de spus dacă acest dublu este o ființă omenească în carne

și oase sau dacă autorul ne propune o parabolă, pretinsul dublu nefiind decît o anumită parte a personalității eroului, un fel de încarnare a conștiinței sale. În sprijinul acestei a doua interpretări vine, în special, cu totul neverosimila asemănare dintre cei doi oameni : ei au același nume ; sînt născuți la aceeași dată, au intrat în aceeași zi la școală ; înfățișarea, ba mai mult decît atît, felul lor de a se mișca, sînt întru totul identice. Singura diferență importantă — dar, oare, nu are și ea o semnificație alegorică ? — o constituie vocea : „Rivalul meu suferea de o slăbiciune a coardelor vocale care nu-i îngăduiau să ridice vreodată glasul și să vorbească *altfel decît în șoaptă*". Nu numai că acest dublu apare, ca printr-o vrajă, în toate momentele importante din viața lui William Wilson („se împotrivise ambiției mele la Roma, răzbunării mele la Paris, dragostei mele pătimașe la Napoli, sau la ceea ce greșit numise el avariția mea în Egipt") dar el se lasă identificat prin atribute exterioare a căror existență este greu de explicat : astfel paltonul atunci cînd a avut loc scandalul la Oxford : „Haina ce purtam era făcută dintr-o blană de o rară scumpete ; e de prisos să vă spun cît era de rară și cu ce preț nebunesc o plătisem. Croiala ei, de asemenea, era un rod al fanteziei mele... Așadar, cînd domnul Preston îmi întinse haina pe care o ridicase de jos, de lîngă ușa odăii, mi-am dat seama cu o uimire vecină cu groaza că pe a mea o țineam pe brat (unde fără îndoială o pusesem în neștire) iar aceea care mi se oferea nu era decît copia ei credincioasă în fiecare amănunt, oricît de neînsemnat ar fi fost". Coincidența este, după cum se poate vedea, cu totul ieșită din comun ; afară doar de cazul în care convenim că nu erau două paltoane, ci doar unul singur.

Sfîrșitul povestirii ne împinge către sensul alegoric. William Wilson își provoacă dublul la duel și îl rănește mortal ; atunci „celălalt", clătinîndu-se, îi spune : „Ai învins, iar eu sînt pierdut. Dar de azi înainte ești mort

și tu — mort în fața lumii, a cerului și a speranței ! Ai trăit doar prin mine iar acum află prin moartea mea, află prin această întruchipare, care e a ta proprie, cît de deplin te-ai omorît pe tine însuți !" Aceste cuvinte par a face din plin explicită alegoria ; totuși, ele rămîn semnificative și pertinente la nivel literar. Nu putem spune că aici sîntem în fața unei alegorii pure ; pare a fi mai degrabă vorba de o ezitare a cititorului.

Nasul de Gogol constituie un caz limită. Această povestire nu respectă prima condiție a fantasticului, ezitarea între real și iluzoriu sau imaginar, situîndu-se deci, de la bun început în miraculos (un nas se desprinde de pe fața proprietarului său și, devenit o persoană, duce o viață independentă ; apoi se reîntoarce la locul său). Dar mai multe alte caracteristici ale textului sugerează o perspectivă diferită, anume alegorică. Este vorba, mai întîi, de expresiile metaforice care reintroduc cuvîntul *nas :* este alcătuit un nume de familie (Domnul Nasu) ; i se spune lui Kovaliov, eroul povestirii, că nu se poate ca un om, dacă este într-adevăr om, să n-aibă nas ; în fine, expresia „a-și lua nasul (la purtare)" este transformată în „a-și pierde nasul". Cititorul este, așadar, întrucîtva îndreptățit să se întrebe dacă nu cumva și în altă parte *nasul* n-are vreun alt sens decît cel literal. Mai mult chiar decît atît : lumea pe care ne-o descrie Gogol nu este cîtuși de puțin o lume a miraculosului, așa cum am putea să ne așteptăm ; din contră, viața orașului Petersburg ne este înfățișată în cele mai banale detalii. Elementele supranaturale n-ar avea, deci, aici vreun alt rost decît pe acela de a evoca un univers diferit de cel al nostru ; or, din această clipă, sîntem ispitiți să le dăm o interpretare alegorică.

Dar, ajuns în acest punct, cititorul se oprește uimit. Interpretarea psihanalitică (dispariția nasului semnifică, după cîte se spune, castrarea), chiar dacă ea ar fi satisfăcătoare, nu presupune un sens alegoric ; nu există nimic în acest text care să ne invite în mod explicit

către o asemenea interpretare. Pe deasupra, nu, ar putea fi explicată nici transformarea nasului într-o persoană. Același lucru este valabil și în ceea ce privește alegoria socială (aici nasul pierdut este echivalentul oglindirii pierdute din povestirea lui Hoffmann) : există, ce e drept, mai multe indicații care vin în sprijinul acestui mod de a înțelege textul, dar nici astfel metamorfoza care stă în centrul nuvelei nu-și găsește o mai bună explicație. Pe de altă parte, cititorul resimte în fața acestor evenimente o impresie de gratuitate care este tot ce poate fi mai străin exigențelor unei interpretări alegorice. Acest sentiment contradictoriu devine și mai stăruitor în final, cînd autorul se adresează direct cititorului făcînd astfel explicită funcția acestuia, inerentă textului, și înlesnind prin chiar acest fapt apariția unui sens alegoric ; dar, în același timp, el nu afirmă nici mai mult nici mai puțin decît că acest sens nu poate fi găsit. „Dar ce-i mai ciudat și ce-i mai de neînțeles, e că unii autori pot să-și aleagă asemenea subiecte (...). Mai întîi patria nu are de aici nici un folos. În al doilea rînd... dar nici în al doilea rînd nu are vreun folos". Imposibilitatea de a atribui un sens alegoric elementelor supranaturale ale povestirii ne trimite către sensul literal. La acest nivel, *Nasul* devine pura expresie a imposibilului, a absurdului : chiar dacă am putea admite metamorfozele tot nu am putea explica lipsa oricărei reacții din partea personajelor care sînt martorii acestui fenomen. Ceea ce afirmă Gogol aici este tocmai nonsensul.

Așadar, *Nasul* ridică, în ceea ce privește alegoria, două probleme : pe de o parte această povestire demonstrează că un text poate lăsa impresia unui sens alegoric ascuns cînd, de fapt, acesta este cu desăvîrșire absent ; iar pe de altă parte, relatîndu-ni-se metamorfozele unui nas, asistăm în realitate la însăși povestea aventurilor alegoriei. Datorită acestor proprietăți (și cîtorva altele), *Nasul* prevestește literatura supranaturalului din secolul al XX-lea (vezi mai jos, cap. 10).

Să facem un bilanț al investigațiilor noastre de pînă acum. Am pus mai întîi în evidență cele cîteva trepte care despart alegoria evidentă (Perrault, Daudet), de alegoria iluzorie (Gogol) trecîndu-se prin alegoria indirectă (Balzac, Villiers de l'Isle-Adam) și alegoria „ezitantă" (Hoffmann, Edgar Allan Poe). În fiecare dintre aceste cazuri, fantasticul este pus sub semnul întrebării. Trebuie subliniat faptul că nu putem vorbi de alegorie decît atunci cînd găsim înlăuntrul textului indicații explicite cu privire la aceasta. Altminteri nu este vorba de altceva decît de simpla interpretare a cititorului ; or, din această clipă nu mai există nici un text literar care să nu fie alegoric, întrucît una dintre proprietățile specifice literaturii este aceea de a fi interpretată și reinterpretată la nesfîrșit de către cititorii ei.

5. DISCURSUL FANTASTIC

DE CE NU PUTEM SOCOTI CERCETAREA NOASTRĂ INCHEIATĂ. — DISCURSUL FIGURAT. — MIRACULOSUL HIPERBOLIC. — ȘI CEL CARE ÎȘI ARE ORIGINEA ÎN SENSUL LITERAL AL FIGURILOR DE STIL. — FIGURILE DE STIL CA TREAPTĂ ÎNSPRE SUPRANATURAL. — NARATORUL REPREZENTAT. — FACILITAREA IDENTIFICAȚIEI. — ESTE IMPROBABIL DAR POSIBIL CA DISCURSUL NARATORULUI SĂ FIE FALS. — GRADAȚIA FACULTATIVĂ. — DAR CONDIȚIA NECESARĂ A IREVERSIBILITĂȚII LECTURII. — POVESTIRI FANTASTICE, ROMANE POLIȚISTE ȘI VORBE DE DUH.

ÎN cele ce preced am definit fantasticul în raport cu două genuri învecinate lui, anume poezia și alegoria. Nu orice ficțiune, nu orice sens literal are legătură cu fantasticul ; în schimb, orice fantastic este condiționat de ficțiune și de sensul literal. Așadar, acestea două reprezintă premize necesare ale existenței fantasticului.

Sîntem acum în măsură să considerăm definiția fantasticului drept completă și explicită. Ce ne mai rămîne atunci de făcut pentru a duce la bun sfîrșit studiul acestui gen literar ? Pentru a putea răspunde la această întrebare trebuie să ne aducem aminte de una dintre premizele analizei noastre menționat în treacăt în discuția preliminară. Am postulat că orice text literar funcționează ca un sistem ; ceea ce înseamnă că există anumite relații necesare și cîtuși de puțin arbitrare între părțile constitutive ale textului. Cuvier, după cîte ne aducem aminte, stîrnise admirația contemporanilor săi reconstituind imaginea unui animal plecînd de la o simplă vertebră care, doar ea, îi stătea la îndemînă. Știind structura operei literare, ar trebui ca, plecînd de la o singură trăsătură cunoscută, să le putem reconstitui pe toate celelalte. Analogia este, de altfel, vala-

bilă tocmai la nivelul genului: Cuvier, şi el, pretindea a defini specia şi nu animalul individual.

Odată admis acest postulat, este uşor de înţeles de ce nu putem socoti cercetarea noastră încheiată. Nu este posibil să stabilim una dintre trăsăturile operei fără ca acest fapt să nu aibă influenţă asupra tuturor celorlalte. Trebuie, aşadar, să punem în evidenţă modul în care alegerea acestei trăsături îşi exercită supradeterminarea asupra tuturor celorlalte, să scoatem la lumină toate repercusiunile posibile. Dacă opera literară formează într-adevăr, formează, într-adevăr, o structură trebuie să găsim, la toate nivelele, consecinţele acestei ambiguităţi de percepţie a cititorului prin care se caracterizează fantasticul.

Asumîndu-ne această exigenţă trebuie, în acelaşi timp, să ne ferim de excesele în care au căzut mulţi dintre autorii preocupaţi de fantastic. Unii dintre ei au afirmat că *toate* trăsăturile operei sînt indispensabile, uneori neocolind nici cele mai mici detalii. În cartea lui Penzoldt cu privire la fantastic se poate, de pildă, găsi o minuţioasă descriere a romanului gotic (care, de altfel, nici măcar nu pretinde a fi originală). Penzoldt precizează pînă şi existenţa trapelor şi catacombelor, menţionează decorul medieval, pasivitatea fantomei etc. Asemenea detalii pot fi istoric adevărate şi nu avem cîtuşi de puţin intenţia să negăm existenţa unei organizări la nivelul „semnificantului" literar primar; dar este greu (cel puţin în stadiul actual al cunoştinţelor noastre), să le găsim acestora o justificare teoretică; ele trebuiesc studiate prin prisma fiecărei opere aparte şi nu din perspectiva genului. Ne vom limita aici la trăsături îndestul de generale încît ele să poată fi justificate structural. De asemenea, nu vom acorda o aceeaşi atenţie tuturor aspectelor: vom trece pe scurt în revistă cîteva trăsături ale operei care ţin de aspectul verbal şi sintactic, aspectul semantic reţinîndu-ne, apoi, în schimb, atenţia pînă la capătul cercetării noastre.

Să începem cu trei trăsături care arată cu deosebită limpezime în ce fel se realizează unitatea structurală. Cea dintîi ţine de enunţ, cea de-a doua de enunţare (aşadar amîndouă de aspectul verbal); cea de-a treia de aspectul sintactic.

I. Cea dintîi trăsătură pe care vrem să o punem în evidenţă este constituită de folosirea într-un mod aparte a discursului figurat. Supranaturalul ia adeseori naştere din faptul că sensul figurat este înţeles *ad litteram*. De fapt, între figurile de stil şi fantastic există mai multe feluri de raporturi şi se cuvine să facem o distincţie între aceste diferite modalităţi relaţionale.

Despre cea dintîi s-a vorbit deja în legătură cu miraculosul hiperbolic din *O mie şi una de nopţi*. Supranaturalul poate uneori să-şi găsească izvorul într-o imagine figurată, el reprezentînd ultima treaptă a acesteia; era ceea ce se întîmpla cu imenşii şerpi sau cu păsările uriaşe din povestirile lui Sindbad; se trece pe nesimţite de la hiperbolă la fantastic. *Vathek* a lui Beckford foloseşte sistematic procedeul: aici supranaturalul se instituie printr-o prelungire a figurii de stil. Iată cîteva exemple extrase din descrierea vieţii la palatul lui Vathek. Acest calif oferă o recompensă uriaşă celui care va descifra o anume inscripţie; dar pentru a-i îndepărta pe incapabili el hotărăşte ca cei care nu vor fi în stare s-o facă să fie pedepsiţi, arzîndu-li-se barba „pînă la ultimul fir de păr". Care este rezultatul? „Înţelepţii, alţii doar pe jumătate înţelepţi şi, în fine, cei care nu se numărau nici printre cei dintîi, nici printre cei de pe urmă, dar care, toţi, se socoteau a fi buricul pămîntului, veniră plini de curaj să-şi rişte barba pierzîndu-şi-o însă cu toţii. Eunucii nu mai făceau nimic altceva decît să ardă bărbi; în urma cărui fapt căpătaseră o duhoare de pîrlit într-atît de puternică şi de nesuferită femeilor din serai încît, în cele din urmă, această îndatorire a trebuit să fie trecută în seama altora".

Exagerarea duce la supranatural. Iată un alt pasaj : califul este osîndit de diavol să îndure o nepotolită sete ; Backford nu se mulțumește să spună doar cît de însemnate sînt cantitățile de lichid pe care le îngurgitează califul, ci evocă dimensiuni care ne transferă în supranatural : „Era chinuit de o sete supranaturală (!) ; iar prin gura sa căscată aidoma unei pîlnii curgeau zi și noapte rîuri de lichid". „Toată lumea se silea să umple cît mai degrabă marile cupe din cel mai pur cristal pentru a i le înfățișa deîndată ce le va cere ; dar zelul lor nu reușea să-i potolească setea ; adeseori el se trîntea la pămînt ca să lipăie apa scursă pe jos."

Cel mai elocvent exemplu este acela al indianului transformat în bulgăre. Lucrurile stau în felul următor: indianul, sub a cărui înfățișare se ascunde un diavol de rang inferior, a stat la masă cu califul ; dar purtarea lui este atît de revoltătoare încît Vathek nu se mai poate stăpîni : „Cu o lovitură de picior el îl azvîrle jos de pe podium, îl ajunge și-l mai lovește încă o dată cu o iuteală care ispiti pe toată lumea din Divan să-i urmeze exemplul. S-au ridicat toate picioarele : nici n-apuci bine să-i dai un picior și te simți ispitit să-i mai dai unul.

Indianul parcă asta așteptase. Cum era mic de statură, se făcu ghem rostogolindu-se sub loviturile agresorilor care îl urmăreau pretutindeni cu o cumplită îndîrjire, adunîndu-se din ce în ce mai mulți de parcă indianul ar fi fost un bulgăre de zăpadă rostogolindu-se la vale și strîngînd în jurul lui tot ce întîlnea în cale. Străbătu astfel rînd pe rînd toate încăperile și apartamentele palatului." Astfel, de la expresia „a se rostogli sub lovituri" se trece la o adevărată metamorfoză (altfel cum să ne reprezentăm această rostogolire din încăpere în încăpere ?), și urmărirea ia încetul cu încetul proporții gigantice : „După ce a străbătut astfel sălile, cămările, bucătăriile, grădinile și grajdurile palatului, indianul luă, în cele din urmă, drumul curții. Califul, mai înverșunat decît toți ceilalți, îl urmărea îndeaproape dîndu-i cîte lovituri de picior putea : zelul său se datora faptului de a fi primit și el, la rîndul său, cîteva scatoalce adresate bulgărului. (...) Era destul să zărești bulgărul diavolesc ca să și fii atras înspre el. Muezinii, ei înșiși, deși nu-l vedeau decît de departe, coborîră din minaretele lor și se adăugară mulțimii. Aceasta sporise într-o asemenea măsură încît, în curînd, nu mai rămăseseră în casele din Samarah decît paraliticii, infirmii, cei care trăgeau să moară și copiii de țîță pe care doicile îi lepădaseră ca să poată fugi mai iute (...) În fine, blestematul de indian, sub această înfățișare de bulgăre, după ce a străbătut toate străzile și piețele, părăsi orașul unde nu mai rămăsese țipenie de om, îndreptîndu-se către cîmpia Catul de-a lungul văii de la poalele muntelui celor patru izvoare".

Acest exemplu ne trimite către cel de-al doilea fel de relații care se stabilesc între figurile de stil și fantastic : acesta realizează sensul *propriu* al unei expresii *figurate*. Am întîlnit un astfel de exemplu, la începutul povestirii Véra : povestirea va transpune *ad litteram* expresia „Dragostea este mai tare decît moartea". Același procedeu se găsește la Potocki. Iată un episod din povestirea lui Landulphe de Ferrara : „Biata femeie era cu fiică-sa și tocmai se așeza la masă. Cînd îl văzu intrînd, îl întrebă de vine și Blanca să cineze (ori aceasta, amanta lui Landulphe, tocmai fusese asasinată de fratele mamei). — Bine mi-ar părea să vină, zise Landulphe, și să vă tîrască în fundul iadului cu fratetău și cu tot neamul Zampi al tău ! Biata femeie căzu în genunchi și spuse : — O, Doamne ! Iartă-i hulirea. În clipa aceea ușa se deschise năprasnic și văzură intrînd o nălucă palidă, sfîșiată de pumnale și păstrînd totuși o îngrozitoare asemănare cu Blanca". Astfel simpla imprecație, al cărei sens primar nu este, de obicei, perceput, este luat aici *ad litteram*.

Dar un și mai mare interes prezintă un al treilea mod de folosire a figurilor de stil : în celelalte două cazuri precedente, figura de stil era izvorul,

punctul de origine al elementului supranatural ; relația acestora era diacronică ; în acest al treilea caz relația este *sincronică :* figura de stil și supranaturalul sînt prezente la un același nivel iar relația lor este funcțională și nu „etimologică". Apariția elementului fantastic este, de această dată, precedată de o serie de comparații, de expresii figurate sau pur și simplu idiomatice foarte curente în limbajul de toate zilele, dar care desemnează, dacă sînt înțelese literal, un eveniment supranatural : exact acela care se va produce în finalul povestirii.

Asemenea exemple am întîlnit în *Nasul ;* de altfel ele sînt foarte numeroase. Iată de exemplu *Venus din Ille* a lui Mérimée. Evenimentul supranatural are loc atunci cînd o statuie se însuflețește și ucide, îmbrățișîndu-l, pe un tînăr mire ce avusese imprudența de a-și lăsa inelul de căsătorie pe degetul acestei statui. Iată în ce fel este „determinat" cititorul de către expresiile figurate care preced evenimentul. Unul dintre țărani descrie statuia : „Are niște ochi mari, albi, care te țintuiesc... Se uită la tine de parcă ar vrea să-ți spună ceva". A spune despre ochii unui portret că par vii este o banalitate ; dar aici această banalitate ne pregătește pentru o „animare" reală. Tînărul mire explică ceva mai încolo pentru ce nu vrea să trimită pe cineva care să-i caute inelul lăsat în degetul statuii : „Pe urmă ce-ar zice cei de aici de neatenția mea ? (...) Ar zice că sînt bărbatul statuii..." Iarăși o simplă expresie figurată ; dar la sfîrșitul povestirii statuia se va comporta într-adevăr ca și cum ar fi soția lui Alphonse. Iar după accident, iată cum descrie naratorul corpul neînsuflețit al lui Alphonse : „Îndepărtai cămașa și văzui pe pieptul lui un semn vînăt care se prelungea pe coaste și pe spinare. Ai fi zis că fusese strîns într-un cerc de fier" ; „Ai fi zis" : or, tocmai aceste cuvinte ne sugerează interpretarea supranaturală. De asemenea, relatarea pe care tînăra mireasă o face după noaptea fatală : „Ușa se deschise și cineva intră înăuntru (...) Dar imediat patul începu să trosnească din toate încheieturile ca și cum cineva, greu din cale-afară, se așezase pe el". După cum putem să ne dăm seama, de fiecare dată expresia figurată este introdusă printr-o formulă modalizantă : „s-ar zice", „ai fi zis", „ca și cum".

Acest procedeu nu-i este cîtuși de puțin specific lui Mérimée ; el poate fi întîlnit la aproape toți autorii de povestiri fantastice. Astfel în *Inès de las Sierras* Nodier descrie apariția unei făpturi stranii pe care trebuie s-o luăm drept un spectru : „În această apariție nimic nu mai amintea de cele pămîntești..." Dacă este vorba, într-adevăr, de un spectru, atunci acesta nu poate fi altul decît cel care, în legendă, își pedepsește dușmanii, punîndu-le la piept o mînă fierbinte. Or, ce face Inès ? „E cum nu se poate mai bine, spune Inès, trecîndu-și un braț pe după gîtul lui Sergy (unul dintre cei care erau acolo de față) și punînd din cînd în cînd pe inima lui o mînă la fel de fierbinte ca și aceea despre care ne vorbise legenda lui Estéban" ; comparația este însoțită de o „coincidență". Același Inès, spectru virtual, nu se mulțumește numai cu atît : „Minune ! strigă ea dintr-o dată. Un duh bun mi-a furișat în brîu niște castaniete..."

Același procedeu în *Véra* de Villiers de l'Isle-Adam : „Într-înșii spiritul pătrundea atît de bine trupul, încît formele lor li se păreau intelectuale..." „Perlele mai erau încă călduțe, iar strălucirea lor mai puțin vie parcă datorită căldurii trupului (...) Astă seară opalul strălucea ca și cum ar fi fost pus deoparte chiar atunci..." : cele două sugestii ale reînvierii sînt introduse prin „parcă" și „ca și cum".

Același procedeu poate fi regăsit și la Maupassant : în *la Chevelure (Părul)* naratorul descoperă o șuviță de păr în sertarul secret al unui scrin. În curînd el va avea impresia că acest păr nu a fost tăiat și că femeia căreia îi aparținea părul este prezentă acolo. Iată cum este pregătită această apariție : „Un obiect... te cucerește, te tulbură, te înlănțuie ca și cum ar fi un chip

de femeie" sau iarăşi : „îl mîngîi (este vorba despre un bibelou) din ochi şi cu mîna ca şi cum ar fi de carne ; (...) ajungi să-l priveşti cu o duioşie de îndrăgostit". Am fost astfel pregătiţi pentru dragostea „anormală" pe care naratorul va ajunge să o nutrească faţă de acest obiect inanimat, părul ; este de asemenea demn de remarcat că autorul recurge iarăşi la locuţiunea modalizată „ca şi cum".

În *Qui sait ? (Cine ştie ?)* : „Uriaşul desiş al copacilor părea un mormînt în care fusese îngropată casa" ; iată-ne dintr-o dată introduşi în atmosfera sepulcrală a nuvelei. Sau, mai tîrziu : „Înaintam precum un cavaler din întunecate epoci pătrunzînd într-un regat al „farmecelor" ; or, acum pătrundem exact într-un regat al farmecelor. Numărul şi diversitatea exemplelor arată limpede că nu este vorba de o trăsătură stilistică individuală, ci de o proprietate legată de însăşi structura genului fantastic.

Diferitele relaţii dintre fantastic şi discursul figurat pe care le-am pus în evidenţă se limpezesc unele pe altele. Dacă neîncetat fantasticul se slujeşte de figurile de stil este pentru că el şi-a găsit aici punctul său de origine. Supranaturalul ia naştere din limbaj, el este în acelaşi timp consecinţa şi piatra lui de încercare : nu numai că diavolul şi vampirii nu există decît în cuvinte, dar, de asemenea, numai limbajul ne îngăduie să concepem ceea ce este mereu absent ; supranatural. Acesta devine, aşadar, un simbol al limbajului cu aceeaşi îndreptăţire ca şi figurile de stil care reprezintă, după cum s-a văzut, cea mai pură formă a literalităţii.

II. Folosirea discursului figurat este o trăsătură a enunţului ; să trecem acum la enunţare, adică mai exact la problema naratorului, spre a pune în lumină o a doua proprietate structurală a povestirii fantastice. În povestirile fantastice naratorul spune de obicei „eu" : este vorba de un fapt empiric, care poate fi verificat cu uşurinţă. *Diavolul îndrăgostit, Manuscrisul*

de la Saragosa, Aurélia, povestirile lui Gautier, cele ale lui Poe, *Venus din Ille, Inès de las Sierras,* nuvelele lui Maupassant, anumite povestiri de Hoffmann, toate se conformează acestei reguli. Excepţiile sînt, aproape întotdeauna, constituite de texte care, şi din alte numeroase puncte de vedere, se îndepărtează de fantastic.

Pentru a înţelege cît mai bine semnificaţia acestui fapt trebuie să ne aducem aminte de una dintre primele premize pe care le-am stabilit şi care se referă la statutul discursului literar. Deşi frazele textului literar au cel mai adesea o formă asertivă, ele nu sînt adevărate aserţiuni, căci nu satisfac o condiţie esenţială : nu pot fi supuse unei „probe", adevărul lor nu poate fi verificat. Altfel spus, atunci cînd o carte începe cu o frază ca „Jean era în camera lui întins în pat" noi n-aveam dreptul să ne întrebăm dacă acest fapt este sau nu adevărat ; o asemenea întrebare n-ar avea sens. Limbajul literar este un limbaj convenţional care nu poate fi verificat în nici un fel : adevărul este o relaţie între cuvinte şi lucrurile pe care acestea le desemnează ; or, în literatură, aceste „lucruri" nu există. Literatura cunoaşte, în schimb, o exigenţă de validitate, de coerenţă internă : dacă pe pagina următoare a aceleiaşi cărţi imaginare ni se spune că nu există nici un pat în camera lui Jean, atunci textul nu mai răspunde exigenţei de coerenţă şi, prin însuşi acest fapt, deschide această problematică, o constituie ca temă. Acest lucru nu este posibil în ceea ce priveşte adevărul. Trebuie, totodată, să ne ferim de a confunda problema adevărului cu cea a reprezentării : *numai* poezia se sustrage reprezentării dar întreaga literatură se situează în afara categoriilor de adevărat şi fals.

Se cade, totodată, să mai introducem o distincţie operînd în însuşi interiorul operei : de fapt, numai ceea ce este pus în seama autorului nu poate fi constrîns la proba de adevăr ; discursul personajelor, de pildă, poate fi adevărat sau fals, la fel ca şi în vorbirea curentă. Romanul poliţist, de exemplu, mizează întotdeauna pe

mărturia falsă a personajelor. Problema devine mai complexă în cazul unui narator-personaj, al unui narator care spune „eu". În calitate de narator discursul său nu poate fi supus probei de adevăr ; dar în calitate de personaj el poate minți. Acest joc dublu a fost exploatat, după cum este știut, de Agatha Christie într-unul dintre romanele sale : *Uciderea lui Roger Ackroyd* în care cititorul nu-l bănuiește nici o clipă pe narator uitînd că și acesta este un personaj.

Așadar, naratorul reprezentat convine perfect literaturii fantastice. El este de preferat simplului personaj care poate minți cu ușurință, așa cum ne vor dovedi cîteva exemple. Dar el este, de asemenea, preferabil naratorului nereprezentat și aceasta din două motive. Mai întîi, dacă evenimentul supranatural ar fi relatat de către un asemenea narator ne-am regăsi deîndată în miraculos : într-adevăr, n-am avea nici un drept să ne îndoim de cuvintele lui iar fantasticul, după cum este știut, presupune ezitare. Nu este, așadar, de mirare că povestirile miraculoase nu folosesc decît ararеori prima persoană (de pildă nici *O mie și una de nopți* nici poveștile lui Perrault, nici cele ale lui Hoffmann, nici Vathek) : ele nu au nevoie de acest lucru, universul lor supranatural nu trebuie să trezească îndoieli. Fantasticul ne pune în fața unei dileme : să credem sau să nu credem ? Miraculosul realizează această imposibilă sinteză propunînd cititorului să creadă fără a crede într-adevăr. În al doilea rînd, și acest fapt trebuie spus în legătură cu însăși definiția fantasticului, prima persoană, „povestitorul", este cea care permite cu cea mai mare ușurință identificarea cititorului cu personajul întrucît, după cum este știut, pronumele „eu" aparține tuturora. Pe lîngă aceasta, pentru a ușura identificația, naratorul va fi un „om de rînd" în care oricare (sau aproape oricare) cititor se poate recunoaște. Pătrundem astfel în universul fantastic în cel mai direct mod cu putință. Identificarea pe care o evocăm aici nu trebuie considerată un joc psihologic individual : este vorba de un mecanism interior textului, de o înscriere structurală. Firește, nimic nu-l împiedică pe cititorul real să păstreze toate distanțele față de universul cărții.

Cîteva exemple vor dovedi eficacitatea acestui procedeu. Tot „suspens"-ul unei povestiri cum este *Inès de las Sierras*, constă în faptul că evenimentele inexplicabile ne sînt relatate de către cineva care este în același timp unul dintre eroii povestirii și naratorul ei : el este un om ca toți ceilalți, cuvintele sale sînt de două ori demne de toată încrederea ; altfel spus, evenimentele sînt supranaturale, dar naratorul este cît se poate de „natural" : iată niște condiții cît se poate de propice apariției fantasticului. La fel stau lucrurile și în *Venus din Ille* (aceasta înclinînd mai degrabă către fantasticul-miraculos în timp ce Nodier era mai aproape de fantasticul-straniu) : dacă fantasticul își face apariția aici, aceasta se explică tocmai prin faptul că indiciile supranaturalului, (semnele cumplitei îmbrățișări, zgomotul pașilor pe scară și, mai ales, descoperirea inelului în dormitor) sînt supuse observației naratorului însuși, un arheolog demn de toată încrederea, cu desăvîrșire pătruns de spiritul rigorilor științifice. Rolul pe care naratorul îl joacă în aceste două nuvele amintește întrucîtva pe cel al lui Watson (sau al numeroaselor întruchipări ale doctorului Watson în cărțile de acest gen) din romanele lui Conan Doyle : ei sînt mai degrabă martori decît actori și oricare cititor se poate recunoaște în ei.

Așadar, în *Inès de las Sierras* ca și în *Venus din Ille*, naratorul-personaj ușurează identificația ; numeroase alte eexmple ilustrează prima funcție pe care am pus-o în evidență : *autentificarea* celor relatate fără ca aceasta să impună o acceptare definitivă a supranaturalului. Așa de pildă, scena din *Diavolul îndrăgostit* în care Soberano face dovada puterilor sale magice : „El ridică vocea : «Calderon, spuse, vino să-mi cauți pipa, aprinde-mi-o și dă-mi-o». Nici n-apucă bine să închidă gura că și văzui pipa dispărînd ; și mai înainte de a fi avut

eu timp să mă dumiresc ce se petrece şi cine era acest Calderon căruia i se poruncise, pipa aprinsă se reîntorsese, iar interlocutorul meu îşi vedea înainte de ale lui".

De asemenea, în *Nebun ?* de Maupassant : „Pe masă se afla un fel de stilet de care mă slujeam pentru a tăia filele cărţilor. Întinse mîna către el. Mîna lui părea că se tîrăşte, apropiindu-se încet. Şi deodată am văzut, da, am văzut cuţitul însuşi tresărind, apoi cum se mişcă, apoi cum alunecă încet, cu de la sine putere, pe tăblia de lemn a mesei către mîna oprită care îl aştepta şi sub ale cărei degete veni să se aşeze. Am început să ţip de spaimă."

Nici unul dintre aceste exemple nu ne trezeşte vreo îndoială cu privire la mărturia naratorului ; sîntem mai degrabă ispitiţi să căutăm împreună cu el explicaţia raţională a faptelor bizare.

Personajul poate minţi, naratorul n-ar trebui s-o facă : aceasta este concluzia care s-ar putea trage din romanul lui Potocki. Ni se înfăţişează două relatări ale aceluiaşi eveniment : noaptea petrecută de către Alfons în tovărăşia celor două verişoare ale sale : cea a lui Alfons care nu conţine elemente supranaturale ; cea a lui Pascheco care le văzuse pe cele două fete preschimbîndu-se în cadavre. Dar, în timp ce povestirea lui Alfons (aproape că) nu poate fi falsă, cea a lui Pascheco ar putea să nu fie decît o minciună, aşa după cum bănuieşte Alfons (cu îndreptăţire, cum se vădi mai pe urmă). Sau iarăşi, Pascheco ar fi putut avea halucinaţii, ar fi putut fi nebun ; ceea ce nu s-ar putea bănui despre Alfons, în măsura în care el se confundă cu ipostaza mereu „normală" a naratorului.

Nuvelele lui Maupassant ilustrează diferitele trepte ale încrederii pe care se cuvine să o acordăm povestirilor. Pot fi distinse două asemenea trepte în funcţie de poziţia naratorului, după cum aceasta este exterior povestirii sau unul dintre principalii săi agenţi. Exterior fiind, el poate sau nu să autentifice prin propriul

său cuvînt spusele personajelor, iar în acest prim caz povestirea devine mai convingătoare aşa cum se întîmplă, de pildă, în fragmentul extras din *Nebun ?* În caz contrar, cititorul va fi ispitit să explice fantasticul prin nebunie, ca în *Părul* sau ca în prima versiune a nuvelei *Horla ;* cu atît mai mult cu cît cadrul povestirii este în ambele cazuri un ospiciu.

Dar în cele mai bune nuvele fantastice ale sale — *Lui ? (El ?), la Nuit, (Noaptea), Qui sait ? (Cine ştie ?), Horla* — Maupassant face din narator eroul însuşi al întîmplării (acesta este procedeul lui Edgar Poe şi al multor altora de după el). Faptul că discursul aparţine autorului îşi pierde astfel din pregnanţă, accentul căzînd acum pe faptul că el aparţine personajului : cuvintele sînt îndoielnice şi avem toate motivele să presupunem că aceste personaje sînt nişte nebuni ; totuşi, datorită faptului că ele nu sînt introduse printr-un discurs distinct al naratorului, noi le mai acordăm încă o paradoxală încredere. Nu ni se spune că naratorul minte şi ideea că el ar putea-o face ne şochează întrucîtva, structural ; această posibilitate există însă (întrucît el este în acelaşi timp şi personaj) şi — cititorul este iarăşi îndreptăţit să ezite.

Rezumînd : naratorul reprezentat convine fantasticului, întrucît el uşurează necesara identificaţie a cititorului cu personajele. Discursul acestui narator are un statut ambiguu şi autorii l-au exploatat în moduri diferite, punînd accentul cînd pe primul, cînd pe celălalt aspect : aparţinînd naratorului, discursul este mai presus de orice îndoială ; aparţinînd personajului, el nu poate fi acceptat înaintea unei prealabile verificări.

III. O a treia trăsătură a structurii operei care ne interesează aici se referă la aspectul ei sintactic. Sub denumirea de *compoziţie* (sau chiar de „structură" înţeleasă într-un sens foarte restrîns) acest aspect al povestirii fantastice a reţinut adeseori atenţia criticilor ; un studiu destul de complet se află în cartea lui Pen-

zoldt care consacră un întreg capitol acestei probleme. Iată, pe scurt, teoria lui Penzoldt: „Structura unei ideale povestiri cu fantome, scrie el, poate fi reprezentată ca o linie ascendentă care duce către punctul culminant (...) Punctul culminant al unei povestiri cu fantome este, în mod evident, apariția spectrului". „Cea mai mare parte a autorilor încearcă să atingă o anumită gradație, vizînd punctul culminant mai întîi în mod vag, apoi din ce în ce mai direct." Această teorie cu privire la intriga povestirii fantastice este, de fapt, derivată din cea propusă de Poe pentru nuvelă în general. Edgar Allan Poe este de părere că nuvela se caracterizează prin existența unui efect unic situat la sfîrșitul povestirii, toate elementele nuvelei fiind chemate să contribuie la producerea acestui efect final. „De-a lungul întregii opere n-ar trebui să existe nici măcar un singur cuvînt care să nu tindă în mod direct sau indirect spre realizarea acestui țel prestabilit."

Pot fi găsite numeroase exemple care confirmă această regulă. Așa de pildă *Venus din Ille* a lui Mérimée. Efectul final (sau, în termenii lui Penzoldt punctul culminant), constă în trezirea la viață a statuii. Încă de la început diferite detalii ne pregătesc în vederea acestui eveniment; aceste detalii alcătuiesc, din punct de vedere al fantasticului, o gradație perfectă. Așa după cum am avut deja prilejul să arătăm, încă de la primele pagini un țăran relatează naratorului descoperirea statuii caracterizînd-o ca și cum ar fi fost o ființă vie (chipul ei este „plin de răutate", „are niște ochi... care te țintuiesc locului"). Ne este apoi descris adevăratul său aspect pentru a se conchide că „acești ochi strălucitori erau atît de vii, încît păreau însăși viața". În același timp se dezvoltă celelalte teme ale povestirii: nepotrivita căsătorie a lui Alphonse, formele voluptoase ale statuii. Ajungem, în fine, la episodul inelului uitat întîmplător pe degetul statuii: Alphonse nu mai reușește să-l scoată. „Venus și-a îndoit degetul", afirmă el pentru a conchide mai apoi: „La drept vorbind acum ea e nevasta mea". Din această clipă cititorul se vede confruntat cu supranaturalul, deși acesta rămîne în afara cîmpului nostru vizual: este vorba despre pașii care fac să trosnească scara, despre „patul al cărui lemn fusese parcă zdrobit", despre urmele de pe corpul lui Alphonse, despre inelul regăsit în camera lui, despre „urmele unor pași care se întipăriseră adînc în pămîntul afînat", în fine despre povestirea miresei care dovedește că explicațiile raționale nu sînt mulțumitoare. Apariția finală a fost, așadar, minuțios pregătită, iar însuflețirea statuii urmează o gradație uniformă: la început ea doar părea vie, apoi un personaj afirmă că ea și-ar fi îndoit degetele, la sfîrșit ea pare a-l fi ucis pe acest personaj. *Inès de las Sierras* a lui Nodier se dezvoltă conform unei gradații asemănătoare.

În schimb, alte nuvele fantastice nu recurg la asemenea gradații. Iată, de pildă, *Moarta îndrăgostită* a lui Gautier. Pînă la cea dintîi apariție în vis a Clarimondei există o anumită, deși imperfectă, gradație; dar evenimentele care survin apoi sînt nici mai mult, nici mai puțin decît supranaturale — aceasta pînă la deznodămîntul constituit de descompunerea cadavrului Clarimondei. La fel stau lucrurile și cu nuvelele lui Maupassant; punctul culminant în *Horla* nu este cîtuși de puțin sfîrșitul, ci mai degrabă prima parte. Și *Cine știe?* oferă exemplul unei organizări diferite: de fapt, aici nu există nici o pregătire a fantasticului înaintea bruștei sale intervenții (ceea ce precede este, mai degrabă, o indirectă analiză psihologică a naratorului); apoi, are loc evenimentul: mobilele părăsesc singure casa. Elementul supranatural dispare apoi pentru un timp; el reapare, deși diminuat, în episodul regăsirii mobilierului în magazinul de antichități; dar nu-și recapătă toate drepturile decît cu puțin înainte de sfîrșit, atunci cînd mobilele se reîntorc în casă. Sfîrșitul însuși nu mai conține nici un element supranatural; cu toate acestea, cititorul îl percepe ca punct culminant.

De altfel, într-una din analizele sale, semnalînd o construcție asemănătoare, Penzoldt ajunge să conchidă că : „Structura acestor povestiri poate fi reprezentată nu sub forma obișnuitei linii ascendente urcînd către un punct culminant unic, ci ca o linie dreaptă, orizontală care, după ce a urcat puțin în decursul introducerii, rămîne apoi la un nivel fix imediat inferior obișnuitului punct culminant". Dar o asemenea afirmație contrazice în mod evident generalitatea legii mai sus enunțate. Să menționăm în treacăt, tendința, comună tuturor criticilor formaliste de a reprezenta structura operei prin mijlocirea unei figuri spațiale.

Aceste analize ne conduc către următoarea concluzie : există, într-adevăr, o trăsătură a povestirii fantastice care este obligatorie, dar ea se dovedește a fi mai generală decît o indica inițial Penzoldt ; și nu are nici o legătură cu gradația. Pe de altă parte, trebuie explicat de ce această trăsătură este necesară genului fantastic.

Să ne reîntoarcem încă o dată la definiția pe care am propus-o. Fantasticul, spre deosebire de multe alte genuri, comportă *numeroase* indicații cu privire la rolul pe care îl are de jucat cititorul (ceea ce nu vrea să însemne că acest lucru nu se întîmplă și în cazul oricăror alte texte.) Am văzut că, dintr-un punct de vedere mai general, această proprietate este în raport cu procesul de enunțare, așa cum este el înfățișat în chiar interiorul textului. Un alt element important constitutiv al acestui proces este temporalitatea lui : orice operă conține o indicație referitoare la timpul percepției sale ; cînd povestirea fantastică își pune puternic amprenta asupra procesului de enunțare, ea accentuează totodată acest timp al lecturii. Or, principala caracteristică a acestui timp este convenționala lui ireversibilitate. Orice text comportă o indicație implicită : anume aceea că el trebuie citit de la început înspre sfîrșit și fiecare pagină de sus în jos. Aceasta nu înseamnă că nu există texte care ne obligă să modificăm această

ordine ; dar această modificare își dobîndește deplina semnificație tocmai în raport cu convenția lecturii de la stînga la dreapta. Fantasticul este un gen în cadrul căruia această convenție se afirmă cu mult mai multă claritate decît în alte cazuri.

Un roman obișnuit (care nu este fantastic), un roman de Balzac, de pildă, trebuie citit de la început la sfîrșit ; dar dacă ne vine cheful să citim capitolul al cincilea înaintea celui de-al patrulea, pierderea suferită nu este atît de gravă ca atunci cînd ar fi fost vorba de o povestire fantastică. Dacă cunoaștem dinainte sfîrșitul unei asemenea povestiri, întreaga ei desfășurare este falsificată, întrucît cititorul nu mai poate urma pas cu pas procesul de identificare ; or, aceasta este prima condiție a genului. De altfel, nu este vorba în mod necesar de o gradație, chiar dacă această figură de stil, care implică ideea de timp, este frecventă : în *Moarta îndrăgostită* ca și în *Cine știe ?* ireversibilitatea timpului există în afara oricăror gradații.

Astfel se și explică faptul că cea de-a doua lectură a unei povestiri fantastice dă o impresie mult diferită de cea dintîi (într-o mai însemnată măsură decît în cazul oricăror alte feluri de povestire) ; de fapt, la o a doua lectură, identificarea nu mai este posibilă, lectura devine, în mod inevitabil, metalectură : ne preocupăm de identificarea procedeelor fantastice în loc să fim cuceriți de farmecul acestuia. Nodier care știa acest lucru îl punea pe naratorul din *Inès de las Sierras* să spună la sfîrșitul povestirii : „Nu mă simt în stare a-i da o îndestulă putere de seducție pentru ca s-o pot face ascultată o a doua oară".

Să remarcăm, în încheiere, că povestirea fantastică nu este singura care pune un astfel de accent pe timpul percepției operei : în romanul polițist cu enigmă faptul este încă și mai pronunțat. Întrucît există un adevăr care trebuie descoperit, vom fi puși în fața unui lanț riguros din care nu poate fi deplasată nici cea mai mică verigă ; din care cauză, și nicidecum ca urmare

a vreunei deficiențe de scriitură, romanele polițiste nu sînt recitite. Vorba de duh pare a se supune unor constrîngeri asemănătoare. Descrierea pe care Freud i-o face se aplică îndeaproape tuturor genurilor cu temporalitate accentuată : „În al doilea rînd, consemnăm acea particularitate a vorbei de duh și anume că ea nu-și realizează deplinul efect asupra ascultătorului decît atunci cînd de partea ei se află farmecul noutății, atunci cînd ea surprinde. Această proprietate care este cauza vieții efemere a vorbelor de duh, de unde necesitatea continuei născociri a altora noi, pare a avea drept explicație faptul că, prin însăși natura sa, surpriza sau cursa nu poate reuși o a doua oară. Atunci cînd repetăm o vorbă de duh, atenția este orientată de amintirea primei relatări" *(Le Mot d'esprit — Jocul de cuvinte)*. Surpriza nu este decît un caz particular al temporalității ireversibile : astfel analiza abstractă a formelor verbale ne dă posibilitatea să descoperim înrudiri acolo unde o primă impresie nu ne lăsa nici măcar să le bănuim.

6. TEMELE FANTASTICULUI: INTRODUCERE

DE CE ASPECTUL SEMANTIC ESTE ATÎT DE IMPORTANT ? — FUNCȚIILE PRAGMATICĂ, SINTACTICĂ ȘI SEMANTICĂ ALE FANTASTICULUI. — TEME FANTASTICE ȘI TEME LITERARE ÎN GENERAL. — FANTASTICUL CA EXPERIENȚĂ A LIMITELOR. — FORMĂ, CONȚINUT, STRUCTURĂ. — CRITICA TEMATICĂ. — POSTULATUL SENSUALIST AL ACESTEIA. — POSTULATUL EXPRESIV AL ACESTEIA. — STUDIUL TEMELOR FANTASTICE : PRIVIRE GENERALĂ. — DIFICULTĂȚI DECURGÎND DIN ÎNSĂȘI NATURA TEXTELOR. MODUL ÎN CARE VOM PROCEDA.

TREBUIE să ne îndreptăm acum atenția către cel de-al treilea aspect al operei, anume cel pe care l-am denumit semantic sau tematic și asupra căruia ne vom opri mai îndelung. De ce vom insista tocmai asupra acestui aspect ? Răspunsul este foarte simplu : fantasticul se definește ca o *percepție* particulară a unor evenimente stranii ; am descris pe îndelete această percepție. Trebuie însă acum să examinăm îndeaproape celălalt membru al formulei : evenimentele stranii ele însele. Or, calificînd un eveniment drept straniu, noi săvîrșim o operație de natură semantică. Distincția dintre sintaxă și semantică așa cum se afirmă ea aici, ar putea fi explicată astfel : un eveniment va fi considerat element sintactic în măsura în care el face parte dintr-o configurație mai largă, în măsura în care el întreține relații de contiguitate cu alte elemente mai mult sau mai puțin apropiate lui. În schimb, același eveniment se va constitui element semantic din clipa în care el va fi comparat cu alte elemente, asemănătoare sau opuse lui, fără ca între acestea și el să se stabilească însă o relație imediată. Semantica ia naștere din

paradigmatic așa cum sintaxa are la bază sintagmaticul. Referindu-ne la un eveniment *straniu* noi nu ținem seama de relațiile sale cu evenimentele învecinate, ci de acelea care îl leagă de alte evenimente, depărtate în lanț, dar asemănătoare sau opuse lui.

La urma urmei, povestirea fantastică poate sau nu să se caracterizeze printr-un anume „stil", printr-o anume compoziție ; dar nu poate fi vorba de fantastic în absența „evenimentelor stranii". Fantasticul nu constă, firește, în înseși aceste evenimente, dar ele constituie o condiție necesară a existenței sale. Astfel se explică atenția sporită pe care le-o vom acorda.

Problema ar putea fi pusă și altminteri, pornindu-se de la *funcțiile* pe care le îndeplinește fantasticul în cadrul operei. Se cuvine să ne întrebăm care anume este aportul elementelor fantastice în economia unei opere literare ? Odată adoptată această perspectivă funcțională, ni se prezintă trei răspunsuri. În primul rînd, fantasticul produce asupra cititorului o impresie aparte — groază sau oroare sau pur și simplu curiozitate —, căreia celelalte genuri sau forme literare nu-i pot da naștere. În al doilea rînd, fantasticul slujește narațiia, întreține „suspens"-ul : prezența elementelor fantastice permite o organizare deosebit de strînsă a intrigii. În fine, fantasticul mai are o funcție la prima vedere tautologică : el permite descrierea unui univers fantastic, iar acest univers n-are, datorită acestui fapt, nici o realitate în afara limbajului ; descrierea și descrisul nu sînt diferite ca natură.

Existența (la acest nivel de generalitate) a numai trei funcții nu este o întîmplare. Teoria generală a semnelor — și, după cum știm, literatura este subordonată acesteia — afirmă că un semn poate îndeplini trei funcții. Funcția pragmatică răspunde relației dintre semne și utilizatorii lor, funcția sintactică se referă la relația semnelor între ele, funcția semantică are în vedere relația semnelor cu ceea ce ele desemnează, cu referentul lor.

Nu ne vom ocupa aici de prima funcție a fantasticului : ea ține de o psihologie a lecturii destul de străină analizei propriu-zis literare pe care o încercăm. În ceea ce privește cea de-a doua, am semnalat deja anumite afinități între fantastic și compoziție și, de altfel vom mai reveni asupra acestei probleme spre sfîrșitul studiului nostru. Atenția noastră se va opri, deci, la cea de-a treia funcție ; și ne vom ocupa de acum înainte de studiul unui univers semantic particular.

Ni se oferă de îndată un răspuns simplu, dar care nu atinge fondul problemei. Este logic să presupunem că discursul fantastic nu vorbește despre ceva calitativ diferit de ceea ce constituie obiectul literaturii în general, dar că, în schimb, este vorba de o diferență de intensitate, literatura fantastică reprezentînd punctul maxim al acestei intensități. Altfel spus, și ne reîntoarcem astfel la o expresie utilizată deja în legătură cu Edgar Allan Poe, fantasticul reprezintă o experiență a limitelor. Să nu ne amăgim : această expresie nu explică încă nimic. A vorbi despre „limite" — care pot fi de o mie de feluri — ca despre marginile unui univers care ne este întru totul necunoscut înseamnă să plutim în vag din toate privințele. Totuși, această ipoteză ne dă două indicații utile : mai întîi, că orice studiu al temelor fantasticului se află într-o relație de contiguitate cu studiul temelor în general ; apoi, că norma fantasticului va fi constituită de superlativ, de excesiv. Vom încerca să nu uităm nici o clipă aceste lucruri.

O tipologie a temelor fantastice va fi, așadar, omologă cu tipologia temelor literare în general. Faptul nu e cîtuși de puțin de natură să ne bucure și el trebuie mai degrabă deplîns. Întrucît ne izbim aici de cea mai complexă problemă, cea mai puțin limpede a întregii teorii literare, anume : *cum să vorbim despre ceea ce vorbește literatura ?*

Schematizînd datele problemei am putea spune că ne pîndesc două primejdii simetrice. Prima ar fi cea a

reducerii literaturii la purul ei conținut (altfel spus, să nu ne referim decît la aspectul ei semantic); este o atitudine care are drept rezultat ignorarea specificului literaturii, care pune literatura pe un același plan cu, de pildă, discursul filosofic; am studia temele, dar nu ar mai rămîne nimic din literatură. Cea de-a doua primejdie, inversă, ar consta în reducerea literaturii la o pură „formă" negîndu-se pertinența temelor în perspectiva unei analize literare. Sub pretextul că singurul lucru care are importanță în literatură este „semnificantul", refuzăm să percepem aspectul semantic (ca și cum opera n-ar fi semnificativă la toate multiplele ei nivele).

Este ușor de văzut prin ce anume este inacceptabilă fiecare dintre aceste opțiuni: în literatură ceea ce se spune este la fel de important ca și felul în care se spune, „ce anume" are tot atîta greutate cît și „cum anume" și reciproc (presupunînd, ceea ce noi nu credem, că aceste aspecte ar putea fi separate). Dar nu trebuie să credem că atitudinea justă ar consta în dozarea echitabilă a acestor două tendințe, într-un bine cumpănit echilibru al studiului formelor și studiului conținuturilor. Trebuie depășită însăși distincția dintre formă și conținut (această frază este, fără îndoială, banală la nivel teoretic, dar ea își păstrează toată actualitatea dacă avem în vedere diferitele studii actuale). Unul dintre rosturile conceptului de structură este tocmai acela de a depăși vechea dicotomie a formei și fondului spre a considera opera ca totalitate și unitate dinamică.

În modelul operei literare așa cum l-am propus pînă în acest punct conceptele de formă și conținut nu și-au făcut nicăieri loc. Am vorbit de mai multe aspecte ale operei, fiecare dintre ele posedînd propria sa structură fără ca prin aceasta să-și diminueze forța sa de semnificație; nici unul dintre acestea nu reprezintă forma sau conținutul pur. Ni s-ar putea spune că aspectele verbal și sintactic sînt mai „formale" decît

aspectul semantic, că ele pot fi descrise fără să denumim sensul unei opere anume; că, în schimb, vorbindu-se despre aspectul semantic, nu se poate ocoli sensul operei și că, deci, de această dată nu se mai poate evita apariția conținutului.

Trebuie să rezolvăm de pe acum această neînțelegere cu atît mai mult cu cît ni se oferă astfel prilejul de a defini cu și mai multă precizie sarcina care ne incumbă. Studiul temelor așa cum îl înțelegem noi aici, nu trebuie confundat cu interpretarea critică ce poate primi un număr infinit de interpretări; acestea depinzînd de timpul și locul enunțării lor, de personalitatea criticului, de configurația contemporană a teoriilor estetice și așa mai departe. În schimb, sarcina noastră este descrierea acestei structuri goale pe care vin să o umple interpretările criticilor și ale cititorilor. Vom rămîne la fel de departe de interpretările operelor singulare ca și atunci cînd ne-am referit la aspectele verbal sau sintactic. Și aici, ca și mai înainte, în ceea ce ne privește, sarcina noastră este mai degrabă să descriem o configurație decît să enunțăm un sens.

Se dovedește astfel că, dacă acceptăm învecinarea temelor fantastice cu temele literare în general, sarcina noastră devine extrem de anevoioasă. Dispunem de o teorie globală referitoare la aspectele verbal și sintactic ale operei și putem să înscriem înlăuntrul ei observațiile noastre privitoare la fantastic. Din contră, în cazul acestui al treilea aspect nu dispunem de nimic care să ne poată ajuta; în virtutea însuși a acestui fapt trebuie să facem față unei îndoite sarcini: să studiem temele fantasticului și, totodată, să propunem o teorie generală a analizei tematice.

Afirmînd că nu există nici o teorie generală a temelor, s-ar părea că uităm o tendință a criticii care se bucură, totuși, de un însemnat prestigiu: critica tematică. Se cade, deci, să arătăm de ce metoda elaborată de această școală nu ne mulțumește. Voi lua drept exemplu cîteva texte ale lui Jean-Pierre Richard care

este, fără nici o îndoială, cel mai strălucit reprezentant al metodei. Aceste texte au fost tendențios alese, și nu afirm deloc că aș da astfel imaginea care îi revine de drept unei opere critice a cărei importanță este de pe acum capitală. Astfel încît mă voi mărgini la cîteva prefețe mai demult apărute : aceasta întrucît textele mai recente ale lui Jean-Pierre Richard lasă să se întrevadă o anume evoluție ; pe de altă parte, chiar și în textele mai vechi, problemele metodologice se dovedesc a fi cu mult mai complexe de îndată ce trecem la analiza concretă (la care, totuși, nu ne putem mărgini).

Trebuie spus mai întîi că, în sine, folosirea termenului de „tematică" este contestabilă. Ne-am aștepta, într-adevăr, ca acest titlu să cuprindă un studiu al tuturor temelor, oricare ar fi ele. Or, de fapt, criticii fac o selecție a temelor posibile și nimic nu definește mai bine atitudinea lor decît însăși această selecție : ea ar putea fi calificată drept „sensualistă". Într-adevăr, pentru această critică nu sînt cu adevărat demne de atenție decît temele care au vreo oarecare tangență cu senzațiile (în cel mai strict sens al cuvîntului). Iată cum descrie Georges Poulet acest deziderat în prefața sa la prima carte de critică tematică a lui Jean-Pierre Richard, *Littérature et Sensation (Literatura și senzația)* (titlul este semnificativ în sine) : „Undeva, în străfundul conștiinței, de cealaltă parte a regiunii unde totul a *devenit* gîndire, în punctul opus celui prin care s-a pătruns, a existat și, deci, mai există încă lumină, obiecte și chiar un ochi care să le perceapă. Critica nu poate să se mulțumească a gîndi un gînd. Se mai cuvine ca ea să urce astfel din imagine în imagine pînă la senzații". Acest text instituie o opoziție foarte netă între, să spunem, concret și abstract ; de o parte se află obiectele, lumina, ochii, imaginea, senzația ; de alta, gîndirea, conceptele abstracte. Primul termen al opoziției pare a avea o îndoită pondere : mai întîi, întrucît este primul în timp (cf. acel „a devenit") iar apoi, întrucît el este cel mai bogat, cel important constituind, în consecință, obiectul privilegiat al criticii.

În prefața la următoarea sa carte, *Poésie et Profondeur, (Poezie și profunzime)*, Jean-Pierre Richard reia exact aceeași idee. El își caracterizează demersul critic ca fiind o încercare „de a regăsi și de a descrie intenția fundamentală, proiectul care stă la baza aventurii. Am încercat să surprind acest proiect la cel mai elementar nivel al său, acela la care el se afirmă în cea mai deplină umilință, dar și cu o desăvîrșită sinceritate : Nivelul senzației pure, al sentimentului brut, al imaginii născînde (...) Am considerat ideea mai puțin importantă decît oboseala, am considerat că teoria ocupă un al doilea loc în raport cu visul". Gérard Genette a calificat cu drept cuvînt acest punct de plecare drept „un postulat sensualist conform căruia fundamentalul (și, deci, autenticul) coincide cu experiența sensibilă".

Am avut deja prilejul (atunci cînd a fost vorba de Northrop Frye) să ne exprimăm dezacordul față de acest postulat. Astfel încît îi vom da iarăși dreptate lui Gérard Genette atunci cînd scrie : „Postulatul, ideea preconcepută a structuralismului este aproape inversul celui pe care se întemeiază analizele lui Bachelard : conform acestui postulat anumite funcții elementare ale celei mai arhaice gîndiri constituie deja o expresie ajunsă la un înalt grad de abstracție, schemele și operațiile intelectului sînt, poate, mai «profunde», mai aproape de origini, decît visările imaginației sensibile, și există o logică, chiar o matematică a inconștientului". Este vorba, după cum se poate vedea, de opoziția dintre două modalități de gîndire care, de fapt, depășesc structuralismul sau analiza de tip Bachelard : de-o parte pot fi regăsiți Lévi-Strauss, Freud sau Marx, de cealaltă, Bachelard, critica tematică, Jung laolaltă cu Frye.

Am putea spune, așa cum am făcut-o atunci cînd a fost vorba despre Frye, că postulatele nu se discută, că ele sînt rezultatul unei opțiuni arbitrare ; dar atunci

este iarăși necesar să luăm în considerare consecințele la care se ajunge. Trecînd sub tăcere implicațiile legate de „mentalitatea primitivă" să nu ne oprim decît la cele care privesc analiza literară. Refuzînd să acorde în cadrul lumii pe care o descrie vreo importanță abstracției, Jean-Pierre Richard ajunge să subestimeze nevoia de abstracție a activității critice. Categoriile de care se slujește el pentru a descrie senzațiile poeților pe care îi studiază sînt la fel de concrete ca și înseși acele senzații. Spre a ne convinge de acest fapt este suficient să aruncăm o privire pe „Cuprinsul" cărților sale. Iată cîteva exemple : „Profunzimea demonică — Grota — Vulcanul", „Soare — Piatră — Cărămidă roșie — Țiglă — Verdeață — Tufă", „Fluturi și păsări — Eșarfa luată de vînt — Pămîntul claustrat — Praf — Nămol — Soare", etc. (capitolul despre Nerval din *Poezie și profunzime).* Sau, iarăși, tot despre Nerval : „Nerval visează, de exemplu, la ființă ca la un foc pierdut, acoperit de spuză : iată de ce el caută în același timp, spectacolul răsăritului de soare și cel al cărămizilor roșii care strălucesc în asfințit, contactul părului înflăcărat al tinerelor fete sau căldura sălbatecă pe care o răspîndește carnea lor *bionda e grassotta*". Temele descrise sînt cele ale soarelui, cărămizii, părului ; termenul care le descrie este focul pierdut.

Ar fi multe de spus cu privire la acest limbaj critic. Nu-i contestăm pertinența : specialiștii fiecărui autor în parte, trebuie să spună în ce măsură aceste observații sînt corecte. Acest limbaj pare însă criticabil la însuși nivelul analizei. Este evident că niște termeni atît de concreți nu formează nicidecum un sistem logic (critica tematică ar fi cea dintîi care ne-ar da dreptate), dar dacă inventarul termenilor este infinit și dezordonat, prin ce este el preferabil textului însuși care, la urma urmei, conține toate aceste senzații, ba chiar mai mult decît atît, organizate conform unei scheme ? În acest stadiu critica tematică pare a nu fi nimic altceva decît o parafrază (parafrază fără nici o îndoială

genială în cazul lui Jean-Pierre Richard) ; dar parafraza nu este o analiză. La Bachelard sau la Frye există, totuși, un sistem, chiar dacă acesta rămîne la nivelul concretului : cel al celor patru elemente sau al celor patru anotimpuri, etc. În ceea ce privește critica tematică, nu dispunem decît de o listă infinită de termeni care trebuiesc inventați plecîndu-se, pentru fiecare text în parte, de la zero.

Există, din acest punct de vedere, două tipuri de critică : să-l denumim pe cel dintîi narativ, pe celălalt logic. Critica narativă urmează o linie orizontală, ea merge din temă în temă, oprindu-se într-un punct mai mult sau mai puțin arbitrar ; aceste teme sînt toate la fel de puțin abstracte, ele constituind un lanț infinit, și criticul asemănîndu-se prin aceasta cu naratorul, alege aproape la întîmplare începutul și sfîrșitul discursului său (la fel cum, să spunem, nașterea și moartea unui personaj nu sînt, în cele din urmă, decît momente alese arbitrar drept puncte de început și de sfîrșit ale unui roman). Genette citează o frază din *l'Univers imaginaire* al lui Mallarmé *(Universul imaginar)* care rezumă această atitudine : „Așadar, carafa nu mai este azurul dar nici nu a devenit încă o lampă". Cerul senin, carafa și lampa formează o serie omogenă peste care alunecă critica la o mereu aceeași profunzime. Structura cărților de critică tematică ilustrează din plin această atitudine narativă și orizontală : cel mai adesea ele nu sînt decît niște culegeri de eseuri fiecare înfățișîndu-ne portretul vreunui alt scriitor. Trecerea la un nivel de o mai înaltă generalitate este, ca să spunem așa, imposibilă : teoria n-are aici drept de azil.

Atitudinea logică urmează, în schimb, o linie verticală : carafa și lampa pot constitui un prim nivel de generalitate, dar va fi necesar apoi să ne ridicăm la un altul de o sporită abstracție ; figura desenată de această traiectorie este mai curînd o piramidă decît o suprafață. Din contră, critica tematică refuză să se desprindă de orizontală ; dar prin însuși acest fapt ea renunță la orice pretenție analitică și cu atît mai mult explicativă.

Uneori, este adevărat, pot fi găsite în scrierile criticilor tematici preocupări teoretice, îndeosebi la Georges Poulet. Dar, evitînd primejdia sensualismului, această critică intră în contradicție cu un altul dintre postulatele pe care le-am instituit de la bun început : anume acela conform căruia opera literară nu poate fi considerată o simplă traducere a unei gîndiri preexistente, ea fiind locul unde ia naștere un anume sens care nu poate exista nicăieri altundeva. A presupune că literatura nu este altceva decît expresia anumitor gînduri sau experiențe ale autorului, înseamnă să refuzi dintru început literaturii orice specificitate, înseamnă să-i acorzi literaturii un rol secundar, cel de simplu mijlocitor printre nenumărați alții. Or, acesta este singurul mod în care critica tematică înțelege apariția abstracției în literatură. Iată cîteva afirmații caracteristice ale lui Jean-Pierre Richard : „Înclinăm să vedem în ea (în literatură) o *expresie* a opțiunilor, a obsesiilor și a problemelor care se situează în miezul existenței personale" *(Littérature et Sensation — Literatură și Senzație)*. „Mi s-a părut că literatura este unul dintre locurile în care *se trădează* cu cea mai mare simplitate sau chiar naivitate acest efort al conștiinței de a înțelege ființa" *(Poésie et Profondeur — Poezie și profunzime ;* sublinierile noastre, T. T.) Expresie sau trădare, literatura n-ar fi nimic altceva decît un mijloc de a traduce anumite probleme care există în afara ei și independent de ea. Opinie pe care ne este greu s-o acceptăm.

Această rapidă analiză ne dezvăluie faptul că o critică tematică, prin definiție anti-universală, nu ne pune la îndemînă mijloacele de analiză și de explicație aplicabile structurilor generale ale discursului literar (vom indica mai încolo nivelul la care această critică pare a-și regăsi întreaga sa pertinență). Iată-ne, așadar, la fel de lipsiți ca și pînă acum de o metodă de analiză tematică ; ni s-au dezvăluit, totuși, două primejdii pe care se cuvine să le evităm : pe de o parte, împotrivirea de a părăsi cîmpul concretului, de a recunoaște reguli abstracte ; pe de alta, utilizarea categoriilor nonliterare în descrierea temelor literare.

Să ne reîntoarcem acum, cu acest firav bagaj teoretic, către scrierile critice care au drept subiect fantasticul. Vom descoperi o surprinzătoare unanimitate metodică.

Iată, de pildă, cîteva exemple de clasificări tematice. Dorothy Scarborough, într-una dintre primele cărți consacrate acestei probleme, *The Supernatural in Modern English Fiction (Supranaturalul în proza engleză contemporană)*, propune următoarea clasificare : forme moderne ale fantomei ; diavolul și aliații săi ; viața supranaturală. La Penzoldt găsim o împărțire mai detailată (în capitolul intitulat „Motivul principal") fantoma ; strigoiul ; vampirul ; vîrcolacul ; vrăjitori și vrăjitoare ; ființa invizibilă ; spectrul animal. (De fapt, această diviziune se întemeiază pe alta, mult mai generală, și asupra căreia vom reveni în capitolul al IX-lea). L. Vax propune un inventar tematic foarte asemănător : „Vîrcolacul ; vampirul ; părțile separate ale trupului omenesc ; tulburările personalității ; mirajele vizibilului și ale invizibilului ; alternările cauzalității, ale spațiului și timpului ; regresiunea". Curios e că aici se trece de la imagini la cauzele lor : tema vampirului poate fi, în mod evident, o consecință a tulburărilor personalității : lista este, așadar, mai puțin coerentă decît cele precedente, chiar dacă ea este mai sugestivă.

Caillois propune o clasificare și mai detailată. Categoriile sale tematice sînt următoarele : „Pactul cu diavolul ; sufletul chinuit care pentru a-și găsi liniștea cere înfăptuirea unei anumite acțiuni ; spectrul condamnat la o rătăcire veșnică și dezordonată (ex. Melmoth) : moartea personificată apărînd în mijlocul celor vii (ex. *Masca morții roșii* a lui Edgar Allan Poe) ; «ceva»-ul nedefinit și invizibil dar care apasă, care este prezent (ex. *Horla) ;* vampirii, adică morții care își asigură o veșnică tinerețe sugînd sîngele celor vii (exemple nu-

meroase); statuia, manechinul, armura, automatul care prind dintr-o dată viață dobîndind o înfricoșătoare independență (ex. *Venus din Ille);* blestemul unui vrăjitor care pricinuiește o boală îngrozitoare și supranaturală (ex. *Semnul bestiei* de Kipling); femeia-fantomă venită din lumea de dincolo, seducătoare și ucigașă (ex. *Diavolul îndrăgostit);* intervertirea domeniilor visului și realității; camera, apartamentul, etajul, casa, strada eliminate din spațiu; oprirea sau repetarea timpului (ex. *Manuscrisul de la Saragosa)*".

Lista este, după cum se vede, foarte bogată. În același timp, Caillois subliniază în repetate rînduri caracterul sistematic, închis, al temelor fantasticului: „A fost, poate, cam riscant să afirm că este posibilă o inventariere a acestor teme care, totuși, depind într-o mare măsură de contextul lor concret. Cu toate acestea continui să cred că ele pot fi astfel enumerate și interrelaționate încît, *in extremis,* cele care lipsesc ar putea fi deduse din serie, așa cum clasificarea ciclică a lui Mendeleev permite calcularea greutății atomice a corpurilor simple care nu au fost încă descoperite sau pe care natura le ignoră, dar care, în mod virtual, există".

Nu putem decît subscrie la un asemenea deziderat; dar am căuta în zadar în scrierile lui Caillois regula logică permițînd o asemenea clasificare; și nu cred că această lipsă este întîmplătoare. Toate clasificările menționate pînă acum (Louis Vax constituie o excepție nesemnificativă) contravin primei reguli pe care ne-o impusesem; cea de a nu lua în considerare imaginile concrete, ci doar categoriile abstracte. La nivelul la care le descrie Caillois, aceste „teme" sînt, din contră, în număr nelimitat și nu se supun unor legi riguroase. Aceeași obiecție ar mai putea fi formulată și în termenii următori: la baza acestor clasificări găsim ideea unui sens invariabil al fiecăruia dintre elementele operei, indiferent de structura în care este el integrat. Gruparea într-o singură clasă a tuturor vampirilor, de pildă, presupune că vampirul semnifică de fie-

care dată un același lucru, oricare ar fi contextul în care apare el. Or, dacă plecăm, așa cum am făcut-o, de la ideea că opera formează un tot coerent, o structură, va trebui să admitem că sensul fiecărui element, (în speță al fiecărei teme) nu se poate constitui în afara relațiilor sale cu toate celelalte elemente. Astfel încît, ceea ce ni se propune aici nu sînt decît niște etichete, niște aparențe și nicidecum adevărate elemente tematice.

Un recent articol al lui Witold Ostrowski depășește stadiul acestor simple enumerări; el încearcă formularea unei teorii. Studiul său este, de altfel, în mod semnificativ intitulat: *The Fantastic and the Realistic in Literature. Suggestions on how to define and analyse fantastic fiction. (Fantastic și real în literatură. Sugestii cu privire la definirea și analiza prozei fantastice).* După Ostrowski, experiența umană poate fi reprezentată conform următoarei scheme:

Temele fantasticului se definesc ca fiind, fiecare dintre ele, încălcarea unuia sau a mai multora dintre cele opt elemente constitutive ale acestei scheme.

Sîntem de această dată în fața unei încercări de sistematizare la nivel abstract care nu mai are nimic de a face cu un simplu catalog stabilit la nivelul imaginilor. Cu toate acestea, după cum se poate vedea deîndată, o asemenea schemă este greu de admis, din cauza

caracterului aprioric (și pe deasupra nonliterar) al categoriilor cărora li se cere să descrie textele literare.

Pe scurt, toate aceste analize ale fantasticului sînt într-o aceeași măsură sărace în sugestii concrete pe cît era critica tematică în indicații de ordin general. Pînă în prezent, (cu excepția lui Penzoldt) criticii s-au mulțumit să stabilească liste de elemente supranaturale fără a reuși să indice modul de organizare al acestora.

Ca și cînd toate aceste probleme de care ne izbim atunci cînd vrem să trecem pragul studiului semantic n-ar fi suficiente, există și altele care țin de însăși natura literaturii fantastice. Să recapitulăm datele problemei : în universul evocat de text se produce un eveniment — o acțiune — care ține de supranatural (sau de falsul supranatural) ; la rîndul lui, acesta provoacă o reacție a cititorului implicit (și în general, a eroului povestirii) : am denumit această anume reacție „ezitare" iar textele care îi dau viață fantastice. Atunci cînd se pune problema temelor, nu mai ținem seama de reacția „fantastică", întrucît singurul lucru care interesează acum este natura evenimentelor care au provocat-o. Altfel spus, din acest punct de vedere, distincția dintre fantastic și miraculos nu mai prezintă nici un interes și ne vom ocupa de o serie de opere indiferent dacă ele aparțin unuia sau altuia dintre aceste două genuri. Cu toate acestea, nu este exclus ca textul să pună un atît de puternic accent pe fantastic (adică pe reacție), încît să nu mai putem distinge elementul supranatural care l-a provocat : în loc să ne conducă la ea, reacția împiedică sesizarea acțiunii ; în asemenea cazuri punerea între paranteze a fantasticului devine extrem de dificilă dacă nu chiar imposibilă.

Cu alte cuvinte : atunci cînd este vorba despre percepția unui obiect putem insista fie asupra percepției, fie asupra obiectului. Dar dacă insistența asupra percepției este prea puternică, atunci nu mai putem percepe obiectul însuși.

Putem găsi diverse exemple ale acestei imposibilități de a sesiza tema. Mai întîi la Hoffmann (a cărui operă aproape că poate fi considerată un inventar al temelor fantastice) : ceea ce pare a-l interesa pe acesta nu este ceea ce se visează ci faptul că se visează și bucuria căreia această stare îi dă naștere. Admirația pe care i-o trezește existența lumii supranaturale îl împiedică adeseori să ne mai spună din ce anume este alcătuită această lume. Accentul a trecut dinspre enunț spre enunțare. Concluzia povestirii *Ulciorul de aur* este semnificativă din acest punct de vedere. După ce a relatat miraculoasele aventuri ale studentului Anselmus, naratorul apare în scenă și declară : „Mă simțeam însă acum ros și sfîșiat de o durere adîncă. O, îmi spuneam, fericitule Anselmus, tu care ai aruncat povara vieții de toate zilele, tu, care în iubirea ta pentru Serpentina ți-ai mișcat cu toate puterile aripile și acum trăiești în bucurii și plăceri la moșia ta din Atlantida ! dar eu, sărmanul !... în curînd... chiar peste cîteva minute, voi ieși pînă și din sala asta frumoasă (care nu-i nici pe departe o moșie din Atlantida) și mă voi duce iar în mansarda mea și mizeriile vieții păcătoase îmi vor copleși sufletul și mii de necazuri îmi vor astupa ca o ceață groasă privirea, așa că, desigur, niciodată n-am să mai văd floarea de crin.

Aici arhivarul Lindhorst mă bătu ușor pe umăr și-mi spuse : — Lasă, lasă, dragul meu ! Nu te mai tîngui așa ! n-ai fost oare și dumneata, chiar adineaori, în Atlantida și n-ai oare și dumneata acolo cel puțin o fermă plăcută drept poetică proprietate a sufletului dumitale ? Fiindcă, la urma urmei, ce altceva decît viața în poezie este fericirea lui Anselmus, căruia sfîntul acord dintre toate făpturile i se dezvăluie drept taina adîncă a naturii ?" Acest remarcabil pasaj pune semnul egalității între evenimentele supranaturale și posibilitățile de a le descrie, între cuprinsul supranaturalului și percepția sa : fericirea pe care o descoperă Anselmus este identică cu cea a naratorului care a putut să

o imagineze, care a putut să scrie povestea. Şi, datorită acestei bucurii în faţa existenţei supranaturalului, pe acesta din urmă aproape că nu mai reuşim să-l distingem.

La Maupassant lucrurile stau exact invers, dar efectul este acelaşi. Aici supranaturalul provoacă o asemenea nelinişte, o asemenea spaimă, încît nu mai reuşim să ne dăm seama de ce anume îl constituie. *Qui sait ? (Cine ştie ?)* este poate cel mai elocvent exemplu în ceea ce priveşte acest proces. Evenimentul supranatural, punct de plecare al nuvelei, este constituit de subita şi strania însufleţire a mobilelor unei case. Comportamentul mobilelor nu ascultă de nici o logică şi în faţa acestui fenomen ne întrebăm mai puţin „ce anume vrea el să spună", cît mai ales rămînem uluiţi de caracterul insolit al întîmplării. Ceea ce are într-adevăr importanţă aici nu este faptul că mobilele au căpătat viaţă, ci că cineva a putut să-şi imagineze şi să trăiască un asemenea eveniment. Din nou percepţia supranaturalului aruncă o umbră densă asupra supranaturalului însuşi, îngreunîndu-ne accesul la acesta.

Teroarea, povestirea lui Henry James oferă o a treia variantă a acestui fenomen ciudat prin care percepţia mai degrabă ascunde decît dezvăluie. Ca şi în textele precedente, atenţia este atît de puternic concentrată asupra actului percepţiei, încît şi de această dată ignorăm natura a ceea ce este perceput (care anume sînt viciile vechilor servitori ?). Aici predomină groaza, dar ea îmbracă un caracter cu mult mai ambiguu decît la Maupassant.

Aşadar, la capătul acestor tatonări, ajunşi în pragul unui studiu al temelor fantastice, nu dispunem decît de unele certitudini negative : ştim ce anume nu trebuie să facem şi nu cum anume se cade să procedăm. În consecinţă, vom adopta o poziţie prudentă : ne vom mărgini să aplicăm o tehnică elementară care nu presupune vreo anume metodă generală.

Vom grupa mai întîi temele în mod pur formal, mai exact vorbind, distribuţional : vom porni de la un studiu al *compatibilităţii* şi *incompatibilităţii* lor. Vom obţine astfel cîteva grupuri de teme ; fiecare grup va reuni pe acelea care pot apărea împreună, pe acelea care pot într-adevăr figura laolaltă în anumite opere. Odată stabilite aceste clase formale, vom încerca să *interpretăm* însăşi clasificarea astfel obţinută. Aşadar, cercetarea noastră se va desfăşura în două etape care, în linii mari, corespund celor doi timpi ai descrierii şi explicaţiei.

Acest procedeu, oricît de inocent ar putea părea, nu este întru totul astfel. El se bizuie pe două ipoteze care sînt departe de a fi verificate : conform celei dintîi, claselor formale le-ar corespunde clase semantice, ceea ce vrea să însemne că teme diferite manifestă în mod necesar şi o distribuţie diferită ; cea de-a doua presupune că o operă dezvoltă un asemenea grad de coerenţă, încît legile compatibilităţii şi ale incompatibilităţii nu vor putea fi niciodată încălcate. Fapt care este departe de a se dovedi neîndoielnic fie şi numai ca urmare a numeroaselor împrumuturi caracteristice oricărei opere literare. Aşa, de pildă, o povestire populară, prin firea ei mai puţin omogenă, va grupa adeseori, laolaltă, elemente care nu apar niciodată împreună în texte literare. Astfel încît nu ne rămîne decît să ne lăsăm în voia unei intuiţii pe care, deocamdată, ne este greu să o explicăm.

7. TEMELE *EULUI*

AMINTIM O POVESTE DIN *O MIE ŞI UNA DE NOPŢI* — ELEMENTE SUPRANATURALE : METAMORFOZE ŞI PANDETERMINISM. — SUPRANATURALUL „TRADIŢIONAL" ŞI SUPRANATURALUL „MODERN". — SPIRITUL ŞI MATERIA. — DEDUBLAREA PERSONALITĂŢII. — OBIECTUL DEVENIT SUBIECT. — TRANSFORMĂRI ALE TIMPULUI ŞI SPAŢIULUI. — PERCEPŢIA, PRIVIREA, OCHELARII ŞI OGLINDA ÎN *PRINŢESA BRAMBILLA*.

VOM porni, aşadar, de la un prim grup de teme reunite în virtutea unui criteriu pur formal : co-prezenţa lor. Vom aminti, mai întîi, o poveste din *O mie şi una de nopţi,* anume povestea celui de-al doilea saâluk.

La început s-ar părea că avem de-a face cu o povestire realistă. Eroul, fiu de rege, încheindu-şi învăţătura în casa tatălui său, pleacă să facă o vizită sultanului Indiei. Pe drum, convoiul este atacat de hoţi şi eroul nu reuşeşte decît cu greu să-şi salveze viaţa. Ajunge într-un oraş necunoscut fără nici un ban şi fără a avea posibilitatea de a dovedi cine este ; urmînd sfatul unui croitor el se apucă să taie lemne dintr-o pădure învecinată, vînzîndu-le la oraş ca să aibă din ce trăi. Pînă aici, după cum se vede, nici un element supranatural.

Dar într-o zi se produce evenimentul neverosimil. Smulgînd o rădăcină de copac, prinţul găseşte un inel de fier şi o trapă ; ridicînd capacul, el coboară treptele care i se aşterneau la picioare. Ajunge într-un palat subpămîntean împodobit cu lucruri foarte scumpe ; este întîmpinat de o femeie deosebit de frumoasă. Aceasta

îi mărturiseşte că şi ea este fiică de rege şi că a fost răpită de un geniu rău. Efritul a ascuns-o în acest palat unde vine să împartă culcuşul cu ea o singură dată la zece zile, aceasta întrucît soţia sa legitimă este foarte geloasă ; prinţesa poate, în schimb, să-l cheme în oricare clipă prin simpla atingere a unui talisman. Prinţesa îl invită pe prinţ să petreacă cu ea nouă din cele zece zile ; ea îi propune mai întîi să se îmbăieze, iar apoi să împartă cu ea cina şi patul. A doua zi însă, ea comite imprudenţa de a-i da să bea ; odată beat, prinţul hotărăşte să-l înfrunte pe efrit şi sfarmă talismanul.

Efritul apare ; dar numai apariţia lui iscă un asemenea tumult, încît prinţul fuge înspăimîntat, uitîndu-şi o parte din veşmintele risipite prin cameră şi lăsînd-o pe nefericita prinţesă în mîinile efritului. Această imprudenţă îl va duce la pierzanie : efritul vine în oraş deghizat în telal şi-l descoperă pe proprietarul hainelor ; îl ridică pe prinţ pînă la cer apoi se prăvale cu el pînă în grotă, sperînd că acesta îşi va recunoaşte vina. Dar nici prinţul, nici prinţesa nu mărturisesc, ceea ce nu-l împiedică însă pe efrit să-i pedepsească : el retează unul din braţele prinţesei, fapt în urma căruia aceasta moare ; în ceea ce-l priveşte pe prinţ, cu toată pilda pe care reuşeşte să i-o povestească geniului şi potrivit căreia nu trebuie niciodată să te răzbuni pe cel care ţi-a pricinuit vreun rău, el este preschimbat în maimuţă.

Această situaţie va genera o nouă serie de întîmplări. Maimuţa inteligentă ajunge pe un vapor al cărui căpitan este uimit de bunele ei maniere. Într-o bună zi corabia ajunge în portul unui oraş al cărui mare vizir tocmai murise ; sultanul cere tuturor noilor veniţi să-i trimită cîte o probă de caligrafie ca să aleagă conform acestui criteriu, pe urmaşul vizirului. După cum era de aşteptat, scrisul maimuţei se dovedeşte a fi cel mai frumos ; sultanul o invită la palat ; maimuţa scrie versuri în cinstea sultanului. Fiica sulta-

nului vine să vadă minunea ; dar cum a luat în tinerețea ei lecții de magie, ea ghicește deîndată că este vorba de un om metamorfozat. Ea îl invocă pe efrit și începe o luptă grea, fiecare dintre ei schimbînd rînd pe rînd, mai multe înfățișări de animale. În cele din urmă ei scuipă flăcări, unul asupra celuilalt ; fiica sultanului iese victorioasă, dar moare la scurt timp după aceasta ; de-abia dacă mai are timp să redea prințului înfățișarea sa omenească. Întristat de nenorocirile pe care le-a provocat, prințul se face *saâluk* (derviș) și peripețiile călătoriei sale îl duc în chiar casa în care își povestește acum viața.

În fața acestei aparente diversități tematice poți rămîne uimit : cum ar putea fi ea descrisă ? Cu toate acestea, dacă izolăm elementele supranaturale, vedem că ele pot fi reduse la numai două grupe. Prima ar fi cea a *metamorfozelor.* Am văzut un om transformîndu-se în maimuță și maimuța în om ; efritul se transformă mai întîi într-un bătrîn. În scena luptei, metamorfozele se succed. Efritul este mai întîi un leu ; prințesa îl taie în două cu o sabie, dar capul leului se preschimbă într-un scorpion uriaș. „Numaidecît fecioara se preschimbă într-un șarpe grozav, care se repezi asupra blestematului de scorpion, înfățișarea pe care și-o luase efritul, și amîndoi se încleștară într-o luptă cruntă. Dar deodată scorpionul se preschimbă în vultur și numaidecît șarpele se prefăcu într-o pajură, care tăbărî asupra vulturului și porni în urmărirea lui." Puțin după aceea își face apariția o pisică alb cu negru care este urmărită de un lup negru. Pisica se transformă în vierme și intră într-o rodie care se umflă cît un dovleac ; apoi rodia crapă iar lupul preschimbat în cocoș începu să ciugulească semințele ca de dovleac. Rămîne doar una care cade în apă și devine pește. „Atunci cocoșul se preschimbă într-o balenă uriașă care sări în apă, se scufundă în urmărirea peștelui și se făcu nevăzută dinaintea privirilor noastre. În cele din urmă cele două personaje își recăpătară înfățișarea lor omenească."

Celălalt grup de elemente fantastice este în raport cu însăși existența ființelor supranaturale, cum ar fi efritul și prințesa vrăjitoare, și cu puterea acestora asupra destinelor omenești. Asemenea personaje pot să-i metamorfozeze pe ceilalți și să se metamorfozeze ele însele după voie ; pot să zboare sau să deplaseze ființele și obiectele în spațiu, etc. Ne aflăm aici în fața unei constante a literaturii fantastice : existența unor ființe supranaturale mai puternice decît oamenii. Cu toate acestea nu ne putem mărgini să constatăm faptul, ci trebuie să căutăm a-i afla semnificația. Am putea spune, firește, că asemenea ființe simbolizează un vis de atotputernicie ; dar nu este vorba numai despre asta. De fapt, în mod general, ființele supranaturale suplinesc o cauzalitate deficitară. Să spunem că în viața de toate zilele există o serie de evenimente care se explică prin cauze care ne sînt cunoscute ; și că o altă parte par a se datora întîmplării. În acest ultim caz, de fapt nu este vorba de lipsa unei cauzalități, ci de intervenția unei cauzalități izolate, fără legătură directă cu celelalte serii cauzale care prezidează existența noastră. Dacă însă, cu toate acestea, noi nu acceptăm întîmplătorul, aceasta înseamnă că postulăm o cauzalitate generalizată, o relație necesară între toate faptele, înseamnă că trebuie să admitem intervenția unor forțe sau a unor ființe supranaturale (necunoscute nouă pînă acum). Cutare zînă care veghează cu bunăvoință destinul unei anume persoane nu este nimic altceva decît încarnarea unei *cauzalități imaginare* și ar mai putea fi denumită norocul, întîmplarea. Geniul rău care a întrerupt zburdălniciile amoroase din povestea saâlukului nu este nimic altceva decît soarta rea a eroului. Dar cuvintele „noroc" sau „întîmplare" sînt excluse din această parte a lumii fantastice. Într-una din nuvelele fantastice de Erckmann-Chatrian se pot citi următoarele : „Ce este, la urma urmei întîmplarea dacă nu efectul unei cauze care ne scapă ?" *(L'Esquis-*

se mystérieuse, — *Schița misterioasă* citată după antologia lui Castex). Putem vorbi, așadar, de un determinism generalizat, de un *pandeterminism:* totul, pînă și întretăierile diferitelor serii cauzale (sau „întîmplări"), trebuie să-și aibă o cauză în sensul deplin al acestui cuvînt, chiar dacă aceasta nu poate fi de alt ordin decît supranatural.

Interpretînd astfel lumea efriților și a zînelor, iese în evidență o ciudată asemănare a acestor imagini fantastice, la urma urmei tradiționale, cu imagistica mult mai „originală" care poate fi întîlnită în opera unor scriitori precum Nerval sau Gautier. Între acestea nu există nici o ruptură și fantasticul lui Nerval ne ajută să-l înțelegem pe cel din *O mie și una de nopți.* Astfel încît nu vom fi de acord cu Hubert Juin care opune aceste două registre: „Ceilalți se lasă atrași de fantome, de strigoi, de vîrcolaci, în fine, de tot ceea ce se datorează dificultăților gastrice constituind fantasticul de proastă calitate. Gérard de Nerval, doar el, vede (...) ceea ce este într-adevăr visul".

Iată cîteva exemple de pandeterminism la Nerval. Într-o zi au loc două evenimente simultane: moare Aurélia iar naratorul, care nu are știință de acest fapt, se gîndește la un inel pe care i-l oferise; inelul fusese prea mare și trebuise să fie tăiat. „Îmi dădui seama de greșeală doar cînd auzii zgomotul fierăstrăului. Mi se păru atunci că văd cum curge sînge..." Întîmplare? Coincidență? Nici într-un caz pentru naratorul din *Aurélia.*

Într-o altă zi el intră într-o biserică. „M-am dus să mă așez în genunchi pe ultimele locuri ale corului și lăsai să-mi alunece din deget un inel de argint pe a cărui piatră erau săpate trei cuvinte arabe: «Allah! Mohamed! Ali!» Îndată se aprinseră mai multe lumînări..." Ceea ce pentru alții n-ar fi decît o coincidență temporală, aici este o cauză.

Altă dată, iarăși, el se plimbă pe stradă într-o zi de furtună. „Apa se ridica pe străzile vecine; coborîi în fugă strada Saint-Victor și, cu gîndul de-a opri ceea ce credeam eu că este o inundație universală, aruncai în locul cel mai adînc inelul pe care îl cumpărasem la Saint-Eustache. Atunci furtuna se potoli și o rază de soare prinse să strălucească." Deci inelul este cel care provoacă schimbarea atmosferică; în același timp trebuie remarcată prudența cu care este introdus acest pandeterminism: Nerval nu explicitează decît coincidența temporală și nu cauzalitatea.

Un ultim exemplu este extras dintr-un vis: „Eram pe o cîmpie luminată de focul stelelor; ne oprirăm să privim spectacolul acesta, iar duhul își puse mîna pe fruntea mea, așa cum făcusem eu în ajun, încercînd să-l magnetizez; deîndată, una din stelele pe care le vedeam pe cer începu să crească..."

Nerval este pe deplin conștient de semnificația unor asemenea întîmplări. În legătură cu una dintre ele, el remarcă: „Fără îndoială mi se va spune că întîmplarea a putut face ca, în clipa aceea chiar, o femeie suferindă să fi strigat prin împrejurimi. — Dar după părerea mea, evenimentele pămîntene sînt legate de cele din lumea nevăzută." Iar într-altă parte: „Ora cînd ne-am născut, locul unde am apărut pe pămînt, primul gest, numele camerei și toate acele consacrări și toate acele ritualuri care ne sînt impuse, toate acestea constituie un ansamblu fericit sau fatal de care depinde tot viitorul nostru (...) Pe bună dreptate s-a spus: nimic nu este indiferent, nimic nu este fără putere în univers; un atom poate distruge totul, un atom poate salva totul!" Sau, iarăși, într-o formulă laconică: „Toate lucrurile sînt legate între ele."

Să menționăm aici un fapt asupra căruia vom reveni curînd mai pe îndelete, anume asemănarea acestei convingeri, avîndu-și la Nerval obîrșia în nebunie, cu cea care ia naștere prin puterea drogurilor. Mă refer aici la o carte a lui Alan Watts: *The Joyous Cosmology:* „Căci în această lume nu există nimic eronat, și nici măcar nimic stupid. A percepe o greșeală înseamnă pur și

simplu să nu poţi vedea schema în care se înscrie cutare eveniment, să nu ştii cărui nivel ierarhic aparţine acest eveniment." Şi aici „toate lucrurile sînt legate între ele."

Pandeterminismul are drept consecinţă firească ceea ce s-ar putea denumi „pansemnificaţia" : întrucît există relaţii la toate nivelele între toate elementele lumii, această lume devine semnificativă într-un înalt grad. Faptul a fost deja evident la Nerval : ora la care ne-am născut, numele, numărul camerii, totul este încărcat de sens. Mai mult decît atît, dincolo de sensul prim, evident, poate fi întotdeauna descoperit un sens mai profund (o suprainterpretare). Este ceea ce se întîmplă la ospiciu cu personajul din Aurélia : „Atribuiam un sens mistic discuţiilor paznicilor şi ale tovarăşilor mei". Tot astfel la Gautier în timpul unei experienţe cu haşiş : „În mintea mea parcă s-ar fi sfîşiat un voal şi mi se dezvălui în toată limpezimea că membrii clubului nu erau alţii decît cabaliştii", „Înfăţişările din tablouri... începură să se zbată răsucindu-se chinuitor ca nişte muţi care ar avea de spus lucruri deosebit de grave într-o situaţie de extremă importanţă. S-ar fi zis că vroiau să-mi dea de ştire despre o capcană pe care trebuia să o ocolesc" *(Le Club des hachichins — Clubul haşişomanilor)*. În această lume, orice obiect, orice fiinţă vrea să spună ceva.

Trecînd la un şi mai sporit grad de abstracţie, să ne întrebăm acum care anume este sensul ultim al pandeterminismului mînuit de literatura fantastică. Firește că nu este nevoie să fii aproape nebun, ca Nerval, sau să fi luat droguri, ca Gautier, pentru a crede în pandeterminism : niciunuia dintre noi acesta nu i-a fost străin, deşi nu i-am acordat niciodată extinderea de care se bucură el în aceste exemple : relaţiile pe care le stabilim între obiecte rămîn pur mentale şi ele nu afectează prin nimic obiectele însele. Din contră, la Nerval sau la Gautier, aceste relaţii se extind, pătrunzînd înlăuntrul lumii fizice : atingînd inelul, lumînările s-au aprins, aruncîndu-l, opreşti năvala apelor. Altfel spus, la cel mai abstract nivel cu putinţă, pandeterminismul înseamnă că limita dintre fizic şi mental, dintre materie şi spirit, dintre lucru şi cuvînt a încetat de a mai fi etanşă.

Păstrînd în minte această concluzie, să ne reîntoarcem acum către metamorfozele pe care le-am lăsat întrucîtva deoparte. La nivelul de generalitate la care neam situat, acestea se înscriu într-o lege unică faţă de care ele reprezintă un caz particular. Vom spune cu uşurinţă că un om face pe maimuţa sau că se bate ca un leu, sau ca un vultur, etc. ; supranaturalul nu începe decît din clipa în care alunecăm de la cuvinte la lucrurile pe care sînt chemate a le desemna aceste cuvinte. Aşadar, la rîndul lor, metamorfozele constituie o încălcare a separaţiei dintre materie şi spirit, în înţelesul general al acesteia. Să remarcăm că nici aici nu există o ruptură între sistemul de imagini aparent convenţional din *O mie şi una de nopţi* şi acela mai „personal" al scriitorilor din secolul al XIX-lea. Gautier stabileşte legătura, descriindu-şi astfel propria sa transformare în piatră : „Într-adevăr, îmi simţeam extremităţile pietrificîndu-se şi marmora învăluindu-mă pînă la şolduri, precum acea Daphne de la Tuilleries ; eram statuie pînă la brîu, aidoma acelor prinţi fermecaţi din *O mie şi una de nopţi*." În aceeaşi povestire, naratorul ajunge să aibă un cap de elefant ; mai tîrziu asistăm la metamorfoza omului-mătrăgună. „Faptul păru a-l scoate din răbdări pe omul-mătrăgună care se micşoră, se subţie, se decoloră şi, scoţînd gemete dezarticulate, îşi pierdu, în cele din urmă, orice înfăţişare omenească rostogolindu-se şi preschimbîndu-se într-un salasifi cu două rădăcini".

În *Aurélia* pot fi observate metamorfoze asemănătoare : „Doamna... împresură graţios cu braţul dezgolit tulpina prelungă a unei nalbe, apoi prinse să crească sub o rază limpede de lumină, astfel încît puţin cîte puţin grădina lua formele ei, iar straturile cu flori şi copacii deveneau rozetele şi festoanele veşmintelor sale." Într-alte părţi, monştrii luptă spre a se despuia de formele lor bizare

devenind bărbați și femei : „alții, în transformarea lor, luau înfățișare de fiare sălbatice, de pești și de păsări".

Se poate spune că numitorul comun al acestor două teme, metamorfoza și pandeterminismul, este ruptura (adică, în același timp, punerea ei în lumină) limitei dintre materie și spirit. Iată-ne, dintr-odată, îndreptățiți să propunem o ipoteză cu privire la principiul generator al tuturor temelor reunite în această primă rețea : *aici a devenit posibilă trecerea de la spirit la materie.*

În textele pe care le studiem pot fi găsite unele pagini în care acest principiu se dezvăluie în mod nemijlocit. Nerval scrie : „Din locul în care mă aflam coborîi în urma călăuzei și intrai într-una din acele locuințe înalte, ale căror acoperișuri împreunate aveau o ciudată înfățișare. Parcă picioarele mi se înfundau în straturi succesive de așezări din epoci diferite." Trecerea mentală de la o epocă la alta, devine aici o trecere fizică. Cuvintele se confundă cu lucrurile. Același lucru la Gautier : cineva a pronunțat fraza : „Astăzi îți vine să mori de rîs !" ceea ce riscă să devină o realitate palpabilă : „Veselia frenetică atinsese punctul culminant ; nu se mai auzeau decît hohote convulsive, gîlgîituri dezarticulate. Rîsul își pierdu timbrul și deveni horcăit, spasmul urma plăcerii ; cuvintele lui Daucus-Carota aveau să devină realitate."

Trecerea de la idee la percepție se face cu ușurință. Naratorul din *Aurélia* aude următoarele cuvinte : „Trecutul și viitorul nostru sînt de nedespărțit. Trăim în sînul neamului nostru și neamul trăiește în noi."

„Ideea asta îmi deveni deîndată *sensibilă* și, ca și cum pereții încăperii s-ar fi deschis către niște priveliști nemărginite, mi se părea că văd un lanț neîntrerupt de bărbați și femei care eram eu și care erau eu-însumi." Ideea devine deîndată sensibilă. Iată un exemplu invers, în care senzația se transformă în idee : „Treptele acestea fără număr, pe care te osteneai să le urci și să le cobori, erau înseși lanțurile vechilor iluzii care îți tulburau mintea..."

Este ciudat de observat aici că o asemenea încălcare a hotarului dintre materie și spirit era considerată, în special în secolul al XIX-lea, drept un prim simptom al nebuniei. În general psihiatrii plecau de la premiza că omul „normal" dispune de mai multe sisteme de referință fiecare fapt fiind distribuit unuia singur dintre ele. Psihopatul, dimpotrivă, nu ar fi în stare să distingă între aceste diferite sisteme și confundă perceputul cu imaginarul. „Este un fapt notoriu că aptitudinea schizofrenicilor de a separa domeniile realității și imaginarului este mult diminuată. Contrar gîndirii așa numite normale, care se va situa înlăuntrul aceluiași domeniu, sistem de referință, univers sau discurs, gîndirea schizofrenicului nu se supune imperativelor unei referințe unice" (Angyal, în Kasanin).

Experiența stupefiantelor are la bază aceeași sublimare a limitelor. Watts notează în chiar primele rînduri ale descrierii sale : „Suprema superstiție este cea a separării trupului de duh". O trăsătură identică poate fi, în mod ciudat, identificată la sugar ; conform spuselor lui Piaget : „la începutul evoluției sale, copilul nu distinge lumea psihică de cea fizică" *(Naissance de l'intelligence chez l'enfant — Nașterea inteligenței la copil).* Acest mod de a descrie lumea copilăriei rămîne, faptul este evident, tributar unei viziuni adulte conform căreia, din contră, aceste lumi sînt deosebite ; ceea ce se mînuiește nu este decît un simulacru adult al copilăriei. Dar este exact ceea ce se întîmplă în literatura fantastică : granița dintre materie și spirit nu este ignorată, așa cum este cazul, de pildă, în gîndirea mitică ; ea rămîne mereu prezentă pentru a prilejui neîncetate încălcări. Gautier scria : „Nu-mi mai simțeam corpul ; legăturile dintre materie și spirit se desfăcuseră".

Această lege pe care o regăsim la baza tuturor deformărilor operate de fantastic în interiorul rețelei noastre tematice are cîteva consecințe imediate. Așa de pildă fenomenul metamorfozelor poate fi generalizat, încît putem spune că aici orice persoană se multiplică cu cea mai

mare ușurință. Fiecare dintre noi se simte *ca și cum* ar fi alcătuit din mai multe persoane : această impresie își va găsi aici o încarnare în planul realității fizice. Zeița se adresează astfel naratorului din *Aurélia :* „Eu sînt tot una cu Marie, tot una cu mama ta și de asemenea, eu sînt aceea pe care, sub toate înfățișările, ai iubit-o mereu". Într-altă parte, Nerval scrie : „Îmi veni o idee îngrozitoare : «Omul este dublu» îmi spusei. «Simt doi oameni în mine» a scris un Părinte al Bisericii (...) În orice om există un spectator și un actor, cel ce vorbește și cel ce răspunde." Multiplicarea personalității, luată *ad literam,* este o consecință imediată a posibilei treceri de la materie la spirit : dacă mental sîntem alcătuiți din mai multe persoanalități, acum acest lucru devine o realitate fizică.

O altă consecință a aceluiași principiu are o și mai mare extindere : este vorba despre suprimarea granității dintre subiect și obiect. Conform schemei raționale, ființa umană este un subiect în măsură să stabilească relații cu alte persoane sau lucruri care îi rămîn exterioare și care au statut de obiecte. Literatura fantastică năruie această separație netă. Ascultînd muzică, nu mai poți deosebi, pe de o parte, instrumentul muzical, exterior auditorului și producînd sunete, și, pe de alta, auditorul însuși. Gautier scrie : „notele vibrau cu atîta forță, încît îmi pătrundeau în piept aidoma unor săgeți de lumină ; curînd melodia care se cînta mi s-a părut a izvorî din mine însumi". Același lucru la Nerval : „Culcat pe un pat de campanie, auzeam cum soldații discutau despre un necunoscut arestat ca și mine și a cărui voce răsunase în chiar aceeași sală. Printr-un neobișnuit efect de rezonanță, mi se părea că vocea aceea răsuna în chiar pieptul meu."

Privești un lucru ; dar nu mai există nici o barieră între acel lucru, cu formele și culorile lui, și observator. Iarăși Gautier : „Printr-o stranie minune, la capătul cîtorva minute de contemplare, mă contopeam cu obiectul la care mă uitam, devenind eu însumi acel obiect."

Pentru ca două persoane să se poată înțelege, nu mai este nevoie ca ele să-și vorbească : fiecare dintre ele poate deveni cealaltă, aflînd astfel ce gîndește ea. Autorul din *Aurélia* încearcă o asemenea experiență atunci cînd se întîlnește cu unchiul său. „Îmi făcuse loc lîngă el și un soi de comunicare sufletească se stabili între noi, căci n-aș putea spune că-i auzeam glasul ; dar îndată ce mă gîndeam la ceva, mă și dumiream." Sau iarăși : „Fără s-o întreb nimic pe călăuza mea, mi-am dat seama intuitiv că înălțimile și în același timp adîncurile acestea erau locul unde s-au adăpostit primii locuitori ai muntelui." Întrucît subiectul nu mai este separat de obiect, comunicarea se face direct și întreaga lume se află prinsă într-o rețea de comunicație generalizată. Iată cum se exprimă această convingere la Nerval :

„Gîndul acesta îmi trezi un altul și anume că exista o vastă conspirație a tuturor ființelor însuflețite spre a restabili armonia dintîi a lumii și că aceste comunicații aveau loc cu ajutorul magnetismului astrelor, că un lanț neîntrerupt lega împrejurul pămîntului inteligențele devotate comunicației generale, iar cîntecele, dansurile, privirile, magnetizate din aproape în aproape, traduceau aceeași năzuință."

Să atragem iarăși atenția asupra proximității în care se află această constantă tematică a literaturii fantastice cu una dintre caracteristicile fundamentale ale lumii copilului (sau, mai exact, după cum am văzut, cu simulacrul adult al acesteia). Piaget scrie : „Nu încape nici o îndoială că în punctul de plecare al evoluției mentale nu există nici o diferență între eu și lumea exterioară." Tot așa stau lucrurile și în ceea ce privește universul drogului. „Organismul și lumea înconjurătoare alcătuiesc o schemă de acțiune unică și integrală înlăuntrul căreia nu există nici subiect, nici obiect, nici agent, nici complement." Sau iarăși : „Încep să simt că lumea este în același timp interioară și exterioară capului meu (...) Eu nu privesc lumea, nu mă desprind de ea ; o cunosc mulțumită unui proces continuu prin care ea devine propria

mea ființă". Același lucru este valabil și în ceea ce privește psihopații. Goldstein scrie : „Pentru psihopat obiectul nu aparține unei lumi exterioare, ordonată, separată de el, așa cum consideră omul normal." (în Kasanin) „Frontierele normale dintre el și lume dispar, iar în locul acestora se istaurează un fel de fuziune cosmică..." În cele ce urmează vom încerca să dăm o interpretare acestor asemănări.

Lumea psihică și cea spirituală se întrepătrund ; categoriile fundamentale ale acestora suferă modificări în consecință. Timpul și spațiul lumii supranaturale, așa cum sînt ele descrise în acest grup de teme fantastice, nu sînt timpul și spațiul vieții cotidiene. Aici timpul pare suprimat, el se prelungește cu mult dincolo de ceea ce considerăm posibil. Astfel stau lucrurile pentru naratorul din Aurélia : „Acesta fu semnalul unei adevărate revoluții printre Spiritele care nu vroiră să-i recunoască pe noii stăpîni ai lumii. Nu știu cîte mii de ani durară aceste bătălii care au însîngerat globul." Timpul este, de asemenea, una dintre principalele teme din *Clubul hașișomanilor*. Naratorul este grăbit, dar mișcările sale se săvîrșesc neverosimil de încet. „M-am ridicat cu foarte mare greutate și m-am îndreptat către ușa salonului, la care n-am ajuns decît după o bună bucată de vreme, o putere necunoscută silindu-mă să mă întorc cu cîte un pas la fiecare alți trei pe care-i făceam înainte. După socotelile mele mi-au trebuit cam zece ani ca să parcurg acest drum". Apoi el coboară o scară ; dar treptele par a nu avea sfîrșit : „Nu voi ajunge jos decît în ziua de după Judecata de apoi", își spune el, iar atunci cînd, în sfîrșit, a coborît ultima treaptă eroul remarcă : „Treaba asta a durat, după socotelile mele, cam vreo mie de ani." Eroul trebuie apoi să ajungă undeva pînă la unsprezece ; dar la un moment dat i se spune : „Nu vei ajunge niciodată la unsprezece ; ai plecat acum o mie cinci sute de ani". Cel de-al noulea capitol al nuvelei povestește scena îngropării timpului ; el se intitulează : „Nu vă încredeți în cronometre". Naratorului i se spune : „Timpul a murit ; de acum înainte nu vor mai fi nici ani, nici luni, nici ceasuri ; Timpul a murit și noi pășim în cortegiul său funerar (...) — Doamne Dumnezeule ! strigai eu izbit de un gînd venit pe neașteptate, dacă nu mai există timp, cînd o să mai fie ora unsprezece ?"... Odată mai mult ni se oferă prilejul să remarcăm că atît sub puterea drogurilor, timpul părînd aici „suprimat", cît și în cazul psihopaților care trăiesc într-un etern prezent, fiind lipsiți de orice idee referitoare la trecut sau la viitor, are loc o metamorfoză identică.

În același mod este transformat și spațiul. Iată cîteva exemple extrase din *Clubul hașișomanilor*. Descrierea unei scări : „Cele două capete ale sale, înecate în umbră, mi se părea că se împlîntă în cer și în iad, în două hăuri ; ridicînd capul întrezăream nedeslușit, într-o uluitoare perspectivă, suprapuneri de nenumărate paliere, trepte care se cereau urcate de parcă ar fi dus către vîrful turnului Lylacq ; aplecîndu-mă, presimțeam abisuri de trepte, vîltori de spirale, răsuciri amețitoare." Descrierea unei curți interioare : „Curtea era acum imensă cît un Champs de Mars și în numai cîteva ceasuri se înconjurase de edificii gigantice care întreteseau pe orizont o dantelă de cupole, turnuri și campanile demne de Roma și de Babilon."

Nu încercăm aici să descriem în mod exhaustiv o operă anume și nici măcar o temă ; așa, de pildă, spațiul la Nerval este un subiect care numai el ar cere un studiu foarte întins. Ceea ce ne preocupă este semnalarea principalelor caracteristici ale lumii în care își fac apariția evenimentele supranaturale.

Să rezumăm. Principiul pe care l-am descoperit se lasă desemnat ca fiind punerea sub semnul întrebării a limitei dintre materie și spirit. Acest principiu va da naștere mai multor teme fundamentale : o cauzalitate de tip particular : pandeterminismul ; multiplicarea personalității ; ruperea limitei dintre subiect și obiect ; în fine, transformarea timpului și spațiului. Această listă nu este exhaustivă, dar putem spune că ea reunește elemen-

tele esențiale ale unei prime rețele de teme fantastice. Am atribuit acestor teme, pentru motive care vor deveni evidente mai tîrziu, denumirea de teme ale *eului*. În orișice caz, în cursul acestei analize, am pus în evidență corespondența care există între, pe de o parte, temele fantastice grupate aici și, pe de alta, categoriile la care trebuie să recurgem pentru a descrie universul toxicomanilor, al psihopaților sau al copilului mic. Astfel se explică faptul că o remarcă a lui Piaget pare a se aplica cuvînt cu cuvînt obiectului nostru : „Patru procese fundamentale caracterizează această revoluție intelectuală înfăptuită în decursul primilor doi ani ai existenței — este vorba despre construcția categoriilor obiectului și spațiului, ale cauzalității și timpului."

Aceste teme mai pot fi caracterizate afirmîndu-se că ele se referă în mod esențial la procesul de structurare al raportului dintre om și lume ; în termeni freudiști, ne aflăm închiși în sistemul percepție-conștiință. Acesta este un raport relativ static, în sensul că nu implică o anume acțiune, ci mai degrabă o poziție ; este vorba mai curînd despre o percepție a lumii decît despre interacțiunea omului cu lumea. Termenul de percepție este aici important : operele literare care trimit către această rețea tematică ridică neîncetat problema percepției, îndeosebi în legătură cu simțul nostru fundamental : vederea („cele cinci simțuri care, de fapt, nu sînt decît unul singur : capacitatea de a vedea", spunea Louis Lambert), într-astfel încît toate aceste teme ar putea fi denumite „teme ale privirii".

Privirea. Mulțumită acestui cuvînt ne vom putea îndepărta cît mai repede de prea abstracte meditații pentru a ne reîntoarce la povestirile fantastice pe care le-am cam lăsat în părăsire. Nu ne va fi greu să verificăm în nuvela lui Hoffmann *Prințesa Brambilla* relația dintre privire și temele pînă acum enumerate. Tema acestei povestiri fantastice este constituită de dedublarea personalității sau, mai general vorbind, de pendularea între

vis și realitate, între spirit și materie. În mod semnificativ, orice apariție a unui element supranatural este aici însoțită de o paralelă introducere a unui element aparținînd domeniului privirii. În speță, este vorba despre ochelarii și oglinda care îngăduie pătrunderea înlăuntrul universului miraculos. Astfel șarlatanul Celionati se adresează mulțimii, după ce în prealabil anunțase că prințesa se află de față, cu următoarele cuvinte : „Veți putea-o recunoaște, atunci cînd ea se va înfățișa privirilor dumneavoastră, pe însăși vestita prințesă Brambilla. Nu, de fapt n-o s-o puteți vedea decît dacă veți privi prin ochelarii fabricați de marele magician indian Ruffiamonte (...) Și șarlatanul deschise o cutie din care scoase o cantitate vrednică de mirare de ochelari uriași..." Numai ochelarii deschideau drumul către miraculos.

Același lucru se întîmplă și cu oglinda, acest obiect : *miroir*, căruia Pierre Mabille îi indica înrudirea pe de o parte cu *merveille* și, pe de alta, cu privirea : *se mirer*. Ori de cîte ori vre-un personaj al povestirii are de făcut un pas hotărîtor către supranatural, oglinda este nelipsită (această relație este atestată de aproape toate textele fantastice). „Dintr-odată cei doi îndrăgostiți, prințul Cornelio Chiapperi și prințesa Brambilla, s-au trezit din profunda lor letargie și, dîndu-și seama că se aflau pe malul havuzului, se priviră grabnic în apele limpezi. Și, în sfîrșit, de cum s-au văzut în această oglindă de îndată s-au recunoscut..." Adevărata îmbelșugare, autentica fericire (or, aceasta se află în lumea miraculosului) nu sînt accesibile decît celor care ajung să (se) privească în oglindă : „Toți cei cărora, aidoma nouă, le-a fost dat să se privească recunoscîndu-se pe ei înșiși, viața lor și întreaga lor ființă, în oglinda limpede și fermecată a fîntînii Urdar se bucură acum de îmbelșugare și fericire." Giglio n-o poate recunoaște pe prințesa Brambilla decît datorită ochelarilor și numai datorită oglinzii, ei pot începe o viață miraculoasă.

„Rațiunea" care neagă miraculosul cunoaște acest fapt și de aceea respinge oglinda : „Mulți filosofi au in-

terzis cu străşnicie omului să se privească în oglinda apei, întrucît, văzîndu-se pre sine astfel răsturnat şi deopotrivă de-a-ndoaselea lumea, el ar putea fi cuprins de ameţeli." Sau iarăşi : „Mulţi dintre spectatorii care priveau în această oglindă întreaga natură şi propria lor imagine, ridicîndu-se, scoteau strigăte de durere şi de mînie. Ei spuneau că a vedea lumea şi a se vedea pe sine de-a-ndoaselea, este potrivnic gîndirii şi demnităţii omului, potrivnic totodată înţelepciunii dobîndite printr-o atît de îndelungată şi anevoioasă experienţă." „Raţiunea" se declară împotriva oglinzii întrucît aceasta nu ne oferă lumea, ci doar, o imagine a ei, o materie dematerializată, pe scurt, întrucît ea reprezintă o încălcare a legii non-contradicţiei.

Astfel încît, ar fi mai just să spunem că la Hoffmann, legată de lumea miraculosului nu este privirea, ea însăşi, ci oglinda şi ochelarii, aceste simboluri ale privirii indirecte, deformate, răsturnate. Giglio însuşi stabileşte opoziţia dintre aceste două tipuri de viziuni şi relaţia lor cu miraculosul. Atunci cînd Celionati îi declară că suferă de un „dualism cronic", Giglio respinge acest diagnostic ca fiind „alegoric" definindu-şi astfel starea : „Sufăr de o oftalmie care se datorează faptului că am purtat prea multă vreme ochelari." Privind prin lentilele ochelarilor descoperi o altă lume, viziunea normală fiind falsificată ; tulburarea este asemănătoare aceleia provocate de oglindă : „Nu ştiu ce anume s-a dereglat înlăuntrul ochilor mei, întrucît, cel mai adesea, văd lucrurile răsturnate." O privire simplă ne înfăţişează o lume plată, lipsită de orice mister. Privirea mijlocită este singura cale de acces către miraculos. Dar această depăşire a privirii directe, această încălcare a condiţiei privirii, nu este ea, oare, însăşi simbolul ei şi, oarecum, cel mai însemnat elogiu care i se poate aduce ? Ochelarii şi oglinda devin imaginea unei priviri care nu mai este un simplu mijloc de împreunare al ochiului cu un punct din spaţiu, care nu mai este pur funcţională, transparentă, tranzitivă. Aceste obiecte sînt, într-un anume fel, privire materializată sau opacă, ele sînt o chintesenţă a privirii. De altfel regăsim aceeaşi ambiguitate fecundă în cuvîntul „vizionar", desemnîndu-l pe cel care vede şi nu vede, treaptă superioară şi, în acelaşi timp, negare a vederii. Iată de ce, vrînd să exalte ochii, Hoffmann se simte nevoit să-i identifice cu nişte ochelari : „Ochii săi (cei ai unei zîne atotputernice) sînt oglinda înlăuntrul căreia se răsfrînge putîndu-se recunoaşte şi admira cu bucurie, oricare dintre nebuniile iubirii."

Prinţesa Brambilla nu este singura povestire a lui Hoffmann care are drept temă predominantă privirea : în opera sa sîntem literalmente copleşiţi de microscoape, lorniete, ochi adevăraţi sau falşi, etc. De altfel, Hoffmann nu este singurul povestitor care permite stabilirea relaţiei dintre reţeaua noastră tematică şi privire. Cu toate acestea, în căutarea unor asemenea paralelisme, trebuie să ne dovedim plini de prudenţă : dacă într-un text apar cuvinte ca : „privire", „viziune", „oglindă", etc. aceasta încă nu înseamnă că sîntem în faţa unei variante a „temei privirii". Ar însemna să atribuim axiomatic fiecărei unităţi minimale a discursului literar un sens definitiv şi unic ; adică exact ceea ce ne-am ferit să facem.

La Hoffmann există cel puţin, în mod neîndoielnic, o coincidenţă între „tema privirii" (în sensul în care a fost ea cuprinsă în lexicul nostru descriptiv) şi „imaginile privirii" aşa cum ni se dezvăluie ele în text ; iată motivul pentru care opera sa dovedeşte o atît de excepţională putere de dezvăluire.

Ne dăm, de asemenea, seama că această primă reţea tematică poate fi calificată în mai multe feluri, însă, înainte de a opera o selecţie între acestea sau, cel puţin, înainte de a le preciza, se cade să parcurgem o altă reţea tematică.

8. TEMELE TUULUI

O PAGINĂ DIN *LOUIS LAMBERT* LIBIDOUL ÎN DEPLINA SA PURITATE ŞI INTENSITATE. — DIAVOLUL ŞI LIBIDOUL. — RELIGIA, CASTITATEA ŞI MAMA. — INCESTUL. — IUBIREA PENTRU ACELAŞI SEX. — DRAGOSTEA PLURALĂ. — CRUZIMEA CA PRILEJ DE PLĂCERE SAU NU. — MOARTEA : ÎNVECINĂRI ŞI ECHIVALENŢE CU DORINŢA. — NECROFILIA ŞI VAMPIRII. — SUPRANATURALUL ŞI DRAGOSTEA IDEALĂ. — CELĂLALT ŞI INCONŞTIENTUL.

ROMANUL lui Balzac *Louis Lambert* poate fi socotit drept una din cele mai adînci investigări a ceea ce am denumit temele *eului*. Louis Lambert este o fiinţă care, aidoma naratorului din *Aurélia*, incarnează toate principiile puse în evidenţă prin analiza întreprinsă de noi pînă acum. Louis Lambert trăieşte în lumea ideilor, dar, pentru el, ideile au devenit palpabile ; el explorează invizibilul aşa cum ceilalţi explorează o insulă necunoscută.

Are însă loc un eveniment în care textele încadrîndu-se în prima noastră reţea tematică nu ne-au dat pînă acum prilejul să ne izbim. Louis Lambert hotărăşte să se căsătorească. El s-a îndrăgostit dar nu de vreo himeră, de vreo amintire sau de vreun vis de-al său, ci de o femeie cît se poate de reală ; lumea bucuriilor fizice începe să se dezvăluie încetul cu încetul simţurilor sale care, pînă atunci, nu percepeau decît invizibilul. Eroului însuşi nu-i vine să creadă : „Cum ! sentimentele noastre atît de pure, atît de profunde, vor căpăta încîntătoarea formă a miilor de mîngîieri pe care le visasem. Piciorul tău delicat se va descălţa pentru mine şi tu vei

fi cu totul şi cu totul a mea !“ îi scrie el logodnicei sale. Iar naratorul rezumă astfel această surprinzătoare schimbare : „Scrisorile care din întîmplare ni s-au păstrat fac, de altfel destul de bine, dovada trecerii sale de la idealismul pur în care trăia, la cel mai aprig sensualism.“ Cunoaşterea trupească se adaugă celei a spiritului.

Dintr-odată însă se întîmplă o nenorcire. În ajunul căsătoriei sale, Louis Lambert înnebuneşte. El cade mai întîi într-o stare cataleptică ; apoi într-o profundă melancolie a cărei cauză directă pare a fi ideea impotenţei sale. Medicii declară că el nu poate fi vindecat şi Lambert, închis într-o casă undeva la ţară, se stinge după cîţiva ani de tăcere şi apatie, întrerupte de fugare clipe de luciditate. De ce această dezvoltare tragică ? Naratorul, care se numără printre prietenii eroului, încearcă să dea mai multe explicaţii. „Această criză, ale cărei urmări nu ne sînt mai limpezi decît cauzele ei, ar fi putut avea drept pricină exaltarea pînă la care trebuie să-l fi împins, sporită de castitatea lui trupească şi de puternicia sufletului său, aşteptarea supremei bucurii.“ Dar dincolo de aceste cauze psihice sau fizice, se află sugerată o altă motivaţie care ar putea fi calificată drept formală. „Poate că el a văzut în bucuriile căsătoriei sale un obstacol în calea desăvîrşirii simţurilor sale lăuntrice şi a zborului său printre luminile spiritului.“ Aşadar, s-ar cuveni să alegem între satisfacerea simţurilor exterioare şi a celor lăuntrice ; a vrea să le mulţumeşti în acelaşi timp atît pe primele cît şi pe celelalte provoacă acel scandal formal denumit nebunie.

Trecînd mai departe putem afirma că scandalul formal atestat în această carte merge mînă în mînă cu o încălcare a normelor pur literare : au fost puse alături, într-un acelaşi text, două teme incompatibile. Am putea porni de la această incompatibilitate pentru a stabili diferenţa dintre cele două reţele tematice : cea dintîi ne este deja cunoscută sub denumirea de temele *eului ;* cea de-a doua, din al cărei inventar am identificat, deocamdată, sexualitatea, va fi desemnată prin „temele tuului“.

De altfel, aceeaşi incompatibilitate a fost pusă în evidenţă şi de Gautier în *Clubul haşişomanilor* : „Nimic material nu tulbura acest extaz ; nici o dorinţă pămînteasc㠄 nu-i altera puritatea. Dragostea însăşi n-ar fi putut să-l sporească : dacă Romeo ar fi luat haşiş, el ar fi uitat-o pe Julieta (...) Trebuie să mărturisesc că plăcerile acestea nu merită a fi tulburate nici măcar de cea mai frumoasă fată a Veronei."

Există, aşadar, o temă pe care nu o vom întîlni niciodată în operele care dau naştere în toată puritatea ei reţelei tematice a *eului* dar care, în schimb, se afirmă cu insistenţă în alte texte fantastice. Prezenţa sau absenţa acestei teme ne pune la îndemînă un criteriu formal, mulţumită căruia putem distinge, în sînul literaturii fantastice, două cîmpuri, fiecare dintre ele constituit de un apreciabil număr de elemente tematice.

Louis Lambert şi *Clubul haşişomanilor*, opere care mînuiesc la început teme ale *eului*, definesc dinafară, ca să spunem aşa : prin absenţă, această nouă temă, cea a libidoului. Concentrîndu-ne acum atenţia asupra unor opere care se înscriu în sfera celei de-a doua reţele, vom putea observa ramificaţiile pe care le manifestă în acest spaţiu tema amintită. Libidoul poate atinge aici o nebănuită intensitate : nu este vorba de o experienţă ca oricare alta, ci de tot ce poate fi mai esenţial în viaţă. Dovadă Romuald, preotul din *Moarta îndrăgostită* : „Fiindcă o singură dată am ridicat ochii asupra unei femei, pentru un păcat ce s-ar părea atît de uşor, ani de-a rîndul am îndurat cele mai josnice zbuciumări : viaţa mea a fost tulburată pentru totdeauna." Şi iarăşi : „Nu privi niciodată vreo femeie şi calcă totdeauna cu ochii în pămînt, căci, oricît de curat şi de liniştit ai fi, ajunge o clipă ca să pierzi împărăţia cerului."

Aici, libidoul exercită asupra eroului o supremaţie cu totul şi cu totul ieşită din comun. *Călugărul* de Lewis, operă care îşi păstrează actualitatea îndeosebi datorită sfîşietoarelor descrieri ale patimei, ne oferă poate cel

mai elocvent exemplu în această privinţă. Călugărul Ambrozio este mai întîi ispitit de către Mathilde. „Ea ridică braţul şi făcu un gest ca şi cum ar fi vrut să lovească. Ochii călugărului urmăriră cu înfricoşare mişcările armei. Veşmîntul întredeschis al femeii lăsa să i se vadă sînii pe jumătate dezgoliţi. Ascuţişul fierului apăsa sînul ei stîng şi, Doamne Dumnezeule ! ce sîn — Razele lunii care luminau din plin îi îngăduiau starețului să-i observe ameţitoarea albeaţă. Privirea sa mîngîie cu o aprigă poftă încîntătoarea sferă. O senzaţie necunoscută lui pînă atunci îi umplu inima cu un amestec de neliniște şi de voluptate. Un foc clocotitor îi străbătu membrele şi mii de dorinţi descătuşate îi năpădiră imaginaţia. — Opreşte ! strigă el cu vocea pierită. Mă dau bătut."

Mai tîrziu, dorinţa lui Ambrozio îşi schimbă obiectul, nu însă şi intensitatea. Scena în care călugărul, cu ajutorul unei oglinzi magice, o pîndeşte pe Antonia în clipa cînd aceasta se pregătea să intre în baie, este o dovadă a acestui fapt ; încă o dată dorinţele sale ajunseră la paroxism." La fel stau lucrurile şi în scena violului nereuşit al Antoniei : „Îşi simţea inima bătîndu-i în cerul gurii în timp ce privirea i se îmbăta de formele acelea care în curînd aveau să-i cadă pradă." El resimţi o plăcere vie şi fulgerătoare care îl înflăcără pînă la frenezie" etc. Este vorba, desigur, de o experienţă care nu poate suferi comparaţie cu nici o alta şi aceasta datorită intensităţii pînă la care ajunge.

Atunci relaţia ei cu supranaturalul nu va mai avea nimic surprinzător, întrucît am pus deja în evidenţă faptul că acesta îşi face întotdeauna apariţia „limită", în cazul experienţelor „superlative", în cazul stărilor. Libidoul îşi găseşte încărnarea în cîteva dintre cele mai frecvente figuri ale lumii supranaturale, îndeosebi în figura diavolului. Simplificînd lucrurile, am putea spune că diavolul nu este decît un alt termen pentru a desemna *libidoul*. Despre seducătoarea Mathilde din *Călugărul* aflăm că este „un duh de rang inferior, dar plin de vi-

clenie", slujitor credincios al lui Lucifer. de altfel, chiar și *Diavolul îndrăgostit* nu oferea un exemplu cîtuși de puțin ambiguu al identității diavolului cu femeia sau, mai exact, cu dorința sexuală. La Cazotte diavolul nu încearcă să ia în veșnică stăpînire sufletul lui Alvare ; asemănător în aceasta unei femei, el se mulțumește cu cît poate avea aici, pe pămînt. Ambiguitatea în care este menținută descifrarea textului de către cititor se datorează în mare parte faptului că aici comportamentul Biondettei nu se deosebește prin nimic de cel al oricărei femei îndrăgostite. Iată de pildă, următoarea frază : „Dacă ar fi să dăm crezare unui zvon de largă circulație, autorizat de numeroase surse scrise, un spiriduș ar fi răpit un căpitan din garda regelui Neapolului și l-ar fi dus la Veneția." Ceea ce pare a fi mai de grabă consemnarea unei întîmplări mondene, cuvîntul „spiriduș", departe de a ne trimite cu gîndul la vreo ființă supranaturală, desemnînd aici pur și simplu o femeie. Lucru pe care Cazotte îl confirmă în epilog : „Victimei sale nu i se întîmplă nimic altceva decît ceea ce ar fi putut păți orice om curtenitor care s-ar fi lăsat ispitit de cele mai cuviincioase aparențe." Nu există nici o diferență între o simplă aventură galantă și cea a lui Alvare cu diavolul ; diavolul desemnează femeia în calitatea ei de obiect al dorinței.

La fel stau lucrurile și în *Manuscrisul de la Saragosa*. Atunci cînd Zibeddé încearcă să-l seducă pe Alfons, acestuia i se pare că frumoasei sale verișoare încep să-i crească coarne în frunte. Thibaud de la Jacquière crede a o fi posedat pe Orlandine și a fi „cel mai fericit dintre bărbați" : dar în punctul culminant al plăcerii, Orlandine se transformă în Belzebut. Într-o alta dintre povestirile intercalate aici, întîlnim un simbol cît se poate de transparent, anume așa-numitele bomboane ale diavolului, bomboane care atițâ dorința și pe care diavolul le oferă cu dărnicie eroului. „Zorila găsi bomboneria ; mîncă două bomboane și-i oferi și surorii sale. Curînd ceea ce mi se păruse că văd dobîndi oarecare realitate ; cele

două surori fură cuprinse de un foc lăuntric și i se lăsară în voie fără să priceapă ce se întîmplă (...) A intrat apoi mama lor (...) Ocolindu-mi privirile a dat cu ochii de fatala bomboniera ; a luat cîteva bomboane și a ieșit. A revenit îndată, m-a mîngîiat iar, m-a numit fiul ei și m-a strîns în brațe. M-a părăsit cu un simțămînt de neliniște și cu mari eforturi de a se stăpîni. Eram nebun de atițare : simțeam focul curgîndu-mi prin vene, deslușeam cu greu lucrurile din jur, vederea îmi era încețoșată.

Am luat-o spre terasă : ușa fetelor era întredeschisă ; nu m-am putut stăpîni să nu intru : erau încă mai răvășite decît mine ; m-am îngrozit. Am vrut să mă smulg din brațele lor, n-am avut putere. A intrat apoi mama lor ; reprosul i s-a stins pe buze : curînd pierdu dreptul de a ni-l face." De altfel, odată golită bomboniera, efectul afrodisiac nu încetează ; darul diavolului reprezintă, într-adevăr, trezirea apetitului sexual căruia nimic nu-i mai poate sta în cale.

Severul abate Serapion din *Moarta îndrăgostită* va duce încă și mai departe această identificare tematică : curtezana Clarimonda, a cărei meserie este de a oferi plăcerea, nu reprezintă pentru el nimic altceva decît „însuși Belzebut". În același timp, persoana abatelui ilustrează celălalt termen al opoziției : anume Dumnezeu sau, mai exact spus, reprezentanții acestuia pe pămînt, slujitorii religiei. Aceasta este, de altfel, definiția pe care o dă Romuald noii sale stări : „Să fiu preot ! ceea ce-nseamnă curat. Să nu iubesc, să nu osebesc nici sexele, nici vîrstele..." Pe de altă parte Clarimonda știe exact cine anume este adversarul său direct : „Ah ! cît îl pizmuiesc pe Dumnezeul, pe care l-ai iubit și-l iubești încă mai mult decît pe mine !"

Călugărul ideal, așa cum îl întruchipează Ambrozio în primele pagini ale romanului lui Lewis, este însăși încarnarea asexualității : „De altfel (afirmă un alt personaj) se spune despre el că respectă cu atîta strictețe porunca desăvîrșitei castități, încît nu este în stare a deosebi un bărbat de o femeie."

Alvare, eroul din *Diavolul îndrăgostit,* trăiește pe deplin conștient de această opoziție ; astfel încît, atunci cînd se socoate vinovat pentru a fi avut legături cu diavolul, el hotărăște să renunțe la femei și să se călugărească : „Mă voi preoți. Sex încîntător, trebuie să renunț la tine..." Afirmarea sensualității înseamnă negarea religiei ; iată de ce califul Vathek, care n-are nici o altă grijă decît pe cea a desfătărilor sale, se simte atît de bine cufundat în sacrilegiu și blasfemie.

Aceeași opoziție poate fi regăsită în *Manuscrisul de la Saragosa.* Obiectul care le împiedică pe cele două surori să se dăruiască lui Alfons este medalionul pe care acesta îl poartă la gît : „Este o sculă de preț, dăruită de mama mea și pe care i-am făgăduit s-o port întotdeauna ; ea cuprinde o așchie din adevărata cruce" ; iar în ziua în care ele hotărăsc să-l primească pe Alfons în patul lor, Zibeddé taie în prealabil panglica medalionului. Crucea este incompatibilă cu libidoul.

Descrierea medalionului ne pune în fața unui alt element aparținînd aceleiași serii opozitive : mama ca pol opus femeii. Pentru ca verișoarele lui Alfons să-și scoată centurile de castitate trebuie îndepărtat medalionul, care este un dar din partea mamei. Iar în *Moarta îndrăgostită* poate fi întîlnită această ciudată frază : „Nu-mi mai aduceam aminte c-am fost preot cum nu-mi aminteam de ce făcusem în pîntecul mamei." Există un fel de echivalență între viața în corpul mamei și preoție, amîndouă aceste stări semnificînd un refuz al femeii ca obiect de plăcere.

Această echivalență ocupă un loc central în *Diavolul îndrăgostit.* Forța care îl împiedică pe Alvare de a se lăsa cu totul în voia femeii-diavol Biondetta nu este alta decît imaginea mamei ; ea își va face apariția în toate momentele cruciale ale intrigii. Iată un vis al lui Alvare care îngăduie acestei opoziții să se manifeste în toată plenitudinea ei : „Parcă mi s-a arătat în vis mama (...) Cum străbăteam un delifeu foarte strîmt și n-aveam nici o grijă, dintr-o dată cineva mă impinse în prăpastie ; am recunoscut : era Biondetta. Mă prăbușeam, dar o altă mînă m-a apucat și eu eram acum în brațele mamei." Diavolul îl împinge pe Alvare în prăpastia sensualității, mama lui îl oprește din cădere. Dar Alvare cedează din ce în ce mai mult farmecelor Biondettei și prăbușirea lui este apropiată. Într-o zi, pe cînd se plimba pe străzile Veneției, îl prinde ploaia și el își caută adăpost într-o biserică ; apropiindu-se de una dintre statui i se pare că o recunoaște pe însăși mama sa. El înțelege atunci că dragostea sa incipientă pentru Biondetta îl făcuse să o uite, hotărăște s-o părăsească pe tînăra fată și să se reîntoarcă iarăși către mama sa : „Să mă pun iarăși sub ocrotirea ei."

Diavolul-dorință pune stăpînire pe Alvare înainte ca acesta să fi găsit apărare lîngă mama sa. Înfrîngerea lui Alvare va fi completă ; ceea ce nu înseamnă însă că ea va fi definitivă ; ca și cum ar fi vorba de o simplă încurcătură cu vreo femeie, doctorul Quebracuernos îi indică următoarea cale de salvare : „Stabilește legături legitime cu o persoană de sex opus ; iar venerabila dumneavoastră mamă să prezideze această alegere..." Relația cu o femeie, spre a nu fi diabolică, trebuie să se supună supravegherii și cenzurii materne.

Dincolo de această dragoste intensă, dar „normală", pentru o femeie, literatura fantastică ilustrează și alte cîteva transformări ale dorinței. Cele mai multe dintre ele nu aparțin cu adevărat supranaturalului, ci fac mai degrabă parte dintr-un fel de „straniu". Incestul constituie aici una dintre variantele cele mai frecvente. Găsim deja la Perrault *(Pielea de măgar)* un tată criminal, îndrăgostit de propria sa fiică. *O mie și una de nopți* relatează cazuri de dragoste între frate și soră *(Povestea primului saâluk),* între mamă și fiu *(Povestea lui Camaralzaman).* Iar călugărul Ambrozio se îndrăgostește de propria sa soră, Antonia, o violează iar apoi o ucide după ce în prealabil își asasinase mama. În episodul lui Barkiarokh din *Vathek,* dragostea eroului pentru fiica sa este cît pe ce să se înfăptuiască.

Iubirea pentru același sex este o altă variantă care poate fi deseori întîlnită în literatura fantastică. *Vathek* poate să ne slujească iarăși drept exemplu : și nu ne referim doar la descrierea tinerilor masacrați de către calif sau la cea a lui Gulchenrouz ci, de asemenea, la episodul lui Alasi și Firouz, atenuarea relației acestora neintervenind decît tardiv : prințul Firouz fiind, de fapt, prințesa Firouzkah. Trebuie subliniat faptul că literatura acelei epoci mizează adeseori (așa după cum remarcă André Parreaux în cartea pe care i-a consacrat-o lui Beckford) pe ambiguitatea sexului persoanei iubite : așa cum este cazul cu Biondetto-Biondetta în *Diavolul îndrăgostit*, cu Firouz-Firouzkah în *Vathek*, cu Rosario-Mathilde în *Călugărul*.

O a treia variantă a dorinței ar putea fi caracterizată drept „dragoste plurală" adică implicînd mai mult de doi parteneri), dragostea în trei fiind forma cel mai ades întîlnită. Acest fel de a face dragoste nu are nimic surprinzător în povestirile orientale : astfel cel de-al treilea saâluk (în *O mie și una de nopți*) trăiește în pace cu cele patruzeci de neveste ale sale. Într-o scenă din *Manuscrisul de la Saragosa* citată mai sus, l-am văzut pe Hervas în pat cu trei femei, mama și cele două fiice.

De fapt, *Manuscrisul de la Saragosa* oferă cîteva exemple complexe care îmbină modalitățile enumerate mai sus. Așa de pildă, relațiile lui Alfons cu Zibeddé și cu Emina sînt mai întîi perverse. Povestind tinerețea lor, Emina amintește neîncetat de ceea ce ea denumește „asemenea jocuri pătimașe", de „nenorocirea de a trăi una fără cealaltă", de „ideea plăcută a căsătoriei cu același bărbat" pentru a nu fi silite să se despartă una de cealaltă. Această dragoste este în același timp incestuoasă întrucît Zibeddé și Emina sînt surori (dealtfel și Alfons le este rudă : văr). În fine este vorba de o dragoste plurală la care participă trei parteneri : nici una nici cealaltă din cele două surori nu-l întîlnește singură pe Alfons. Aproape la fel stau lucrurile și în ceea ce-l privește pe Pascheco care împarte patul cu Inesilla și Camilla (aceasta din urmă spune : „În noaptea asta vreau să ne culcăm cu toții într-un singur pat") ori Camilla este sora Inesillei ; situația se complică și mai mult datorită faptului că însuși Camilla este cea de-a doua soție a tatălui lui Pascheco, adică, într-un fel, mama lui iar Inesilla mătușa lui.

Manuscrisul de la Saragosa ne oferă și exemplul unui alt fel de dorință înrudită cu sadismul, prin mijlocirea prințesei de Mont-Salerno care ne povestește următoarele : „Îmi plăcea să pun la tot felul de încercări supunerea slujnicelor mele (...) Le pedepseam, fie ciupindu-le, fie înțepîndu-le cu acul în brațe și în coapse" etc.

Iată-ne astfel ajunși la cruzimea pură a cărei origine sexuală nu este întotdeauna vădită. Această origine se lasă însă identificată într-un pasaj din *Vathek* care descrie o bucurie sadică : „Carathis dădea mici petreceri pentru a-și atrage bunăvoința puterilor întunecate. Erau invitate doamnele cele mai vestite pentru frumusețea lor. Ea le alegea îndeosebi pe cele mai delicate și cu pielea mai albă. Eleganța acestor petreceri era neîntrecută ; dar atunci cînd toată lumea se lăsase cuprinsă de veselie, eunucii ei dădeau drumul pe masă viperelor și răsturnau vase cu scorpioni. Vă dați seama că lovitura nimerea în plin. Carathis se făcea că nu bagă de seamă și nimeni nu îndrăznea să se miște. Atunci cînd vedea că oaspeții aproape că au murit de spaimă, își găsea o bucurie în alinarea rănilor unora dintre invitați tămăduindu-le cu un neasemuit balsam a cărui știință n-o avea decît ea ; căci această minunată prințesă nu putea îngădui lenea".

Scenele de cruzime din *Manuscrisul de la Saragosa* sînt înrudite ca spirit. Este vorba despre torturi care provoacă celui care le aplică o deosebită plăcere. Iată un prim exemplu în care cruzimea atinge un asemenea grad de intensitate, încît ea ajunge să fie atribuită unor forțe supranaturale. Pascheco este torturat de către cei doi spînzurați-demoni : „Atunci celălalt, care mă înșfăcase de piciorul stîng, a vrut și el să-și încerce ghearele. Mai

întîi a început să-mi gîdile talpa piciorului. Pe urmă, monstrul l-a jupuit de piele, i-a deslușit toți nervii, i-a scos la iveală și a vrut să cînte pe ei ca pe niște strune ; dar cum nu scoteam nici un sunet care să-i facă plăcere și-a înfipt pintenul în scobitura genunchiului meu, a ciupit tendoanele și s-a apucat să le răsucească de parcă ar fi acordat o harpă. În sfîrșit a început să cînte pe piciorul meu din care făcuse un psalterion. Îi auzii rîsul drăcesc."

O altă scenă de cruzime este, de această dată, întru totul opera îndemînării omenești : ea se găsește în cuvîntarea prin care falsul inchizitor încearcă să-l înspăimînte pe Alfons : „Nu te îngrozi, dragul meu fiu, de ceea ce am să-ți spun. Or să te cam chinuiască. Vezi cele două scînduri ? Or să-ți pună picioarele colo și or să le strîngă cu o funie. Pe urmă, ți-or pune între picioare penele astea pe care le vezi aici și-or să le înfigă cu lovituri de ciocan. Mai întîi, picioarele ți se vor umfla. Pe urmă sîngele îți va țîșni din degetele groase iar unghiile celorlalte cădea-vor toate. Pe urmă crăpa-ți-se-vor tălpile și ai să vezi țîșnind grăsime amestecată cu cărnuri zdrobite. Asta o să te doară rău de tot. Nu răspunzi nimic ; și asta nu-i decît o caznă obișnuită. Totuși, ai să leșini. Iată sticluțele pline cu felurite spirturi care or să te trezească. Cînd ai să-ți vii în fire, ți-or scoate penele astea și or să ți le pună pe celelalte care sînt mult mai groase. La prima lovitură genunchii și gleznele or să se sfărîme. La a doua, picioarele or să-ți plesnească în toată lungimea. Măduva va țîșni și va curge pe paiele astea, amestecată cu sîngele tău. Nu vrei să vorbești ?... Haide, să i se strîngă degetele groase."

Am putea încerca să punem în evidență cu ajutorul unei analize stilistice mijloacele prin care acest fragment își obține efectul. Tonul calm și metodic al inchizitorului joacă, fără îndoială, un oarecare rol precum și precizia termenilor desemnînd diferitele părți ale trupului. Să mai băgăm de seamă că, în aceste ultime două exemple, este vorba de o violență pur verbală : povestirile nu

descriu un eveniment care să fi avut într-adevăr loc în universul cărții. Cu toate că primul text se desfășoară la trecut, iar celălalt la viitor, amîndouă se înscriu, de fapt, într-un mod ireal, virtual : este vorba de niște povestiri de amenințare, Alfons nu este supus acestor chinuri și nici măcar nu este martor la asemenea cruzimi, ele îi sînt descrise, ele sînt vorbite în prezența lui. Nu gesturile sînt violente întrucît, de fapt, aici nu există nici un gest, ci cuvintele. Violența se exercită nu numai prin limbaj (nici nu poate fi vorba despre altceva în literatură), ci, într-o aceeași măsură, înlăuntrul lui. Actul cruzimii constă în rostirea unor anumite fraze și nicidecum în succesiunea unor fapte care să se fi petrecut într-adevăr.

Prin *Călugărul* luăm cunoștință de un alt aspect al cruzimii care nu se referă la cel care o exercită și nu provoacă personajului o bucurie sadică : natura verbală a violenței, la fel ca și funcția sa, aceasta din urmă exercitîndu-se direct asupra cititorului, devin și mai clare. De această dată actele de cruzime nu tind să caracterizeze un personaj ; paginile care ni le înfățișează întăresc însă și nuanțează atmosfera de sensualitate în care este scăldată acțiunea. Un exemplu îl constituie moartea lui Ambrozio ; cea a stareței, căreia Artaud, în traducerea sa, i-a sporit într-o mare măsură violența, este încă și mai cumplită. „Revoltații puteau acum să se răzbune și n-aveau de gînd să se satură cu una cu două. Împroșcînd-o cu cele mai murdare cuvinte, o trîntiră la pămînt și o tăvăliră prin scîrna cu care apoi o îndopară ; zvîrlită de la unul la altul, fiecare născocea cîte vreo nouă ticăloșie ca s-o doboare. Ca să nu mai țipe, îi închideau gura cu lovituri de călcîi, apoi au dezbrăcat-o, au tîrît-o pe jos izbind-o de pavaj și biciuind-o atît cît să nu moară pentru a-i acoperi după aceea rănile cu murdării și cu scuipat. După ce, trăgînd-o de picioare, se veseleau privind cum capul însîngerat sărea din piatră în piatră, o ridicau și o sileau să fugă îndemnînd-o cu lovituri de picior. Apoi, o piatră zvîrlită de o mînă pri-

cepută îi sfărîmă tîmpla ; femeia căzu la pămînt şi cineva îi zdrobi ţeasta cu o lovitură de călcîi şi într-o clipă ea îşi dădu duhul. S-au năpustit apoi, plini de înverşunare, asupra cadavrului şi cu toate că acesta nu mai putea simţi nimic şi n-avea cum să le răspundă, plebea stărui în a-i azvîrli cele mai dezgustătoare înjurături. Stîrvul mai fu tîrît încă vreo sută de metri şi mulţimea nu se potoli decît atunci cînd n-a mai rămas decît o biată halcă de carne fără nici un nume" ; a fi „fără nici un nume" reprezintă, fără îndoială, ultima treaptă a distrugerii.

Lanţul care pleca din dorinţă, trecînd prin cruzime, ne-a adus acum în preajma morţii ; de altfel înrudirea acestor două teme este destul de cunoscută orişicui. Relaţia care se stabileşte între ele nu este întotdeauna aceeaşi, dar, în schimb, se poate spune că ea este întotdeauna prezentă. La Perrault, de pildă, se manifestă o echivalenţă a dragostei sexuale cu moartea. Faptul apare în mod explicit în *Scufiţa roşie* unde a se dezbrăca, a se afla în acelaşi pat cu o fiinţă de sex opus înseamnă a fi mîncat, a pieri. *Barbă albastră* reafirmă această morală : sîngele închegat, care evocă sîngele menstrual, va atrage după sine condamnarea la moarte.

În romanul lui Lewis, *Călugărul*, relaţia celor două teme este mai degrabă de contiguitate decît de echivalenţă. Ambrozio îşi ucide mama încercînd să o posede pe Antonia ; după ce a violat-o, îşi dă seama că singura lui scăpare este să o ucidă. De altfel, scena violului se desfăşoară sub semnul proximităţii dorinţei şi morţii : „Corpul încă neatins şi desăvîrşit de alb al Antoniei adormite, odihnind între două cadavre complet putrezite".

Această variantă a relaţiei în care trupul dorit este apropiat de cadavru va fi predominantă la Potocki ; dar aici se trece iarăşi de la contiguitate la substituţie. Transformarea femeii iubite în cadavru — aceasta este schema acţiunii, neîncetat repetată din *Manuscrisul de la Saragosa*. Alfons adoarme strîngîndu-le în braţe pe cele două fete, iar cînd se trezeşte găseşte în locul lor

două cadavre. Acelaşi lucru li se întîmplă lui Pascheco, lui Uzeda, Rebeccăi şi lui Velasquez. Aventura lui Thibaud de la Jacquière este încă şi mai gravă : el crede că face dragoste cu o femeie pe care şi-o dorise, aceasta preschimbîndu-se însă în diavol şi cadavru laolaltă : „Orlandine se mistuise. Thibaud nu văzu în locul ei decît o cumplită adunătură de forme de nerecunoscut şi hîde (...) A doua zi de dimineaţă, ţăranii... intrară şi-l aflară pe Thibaud culcat pe un stîrv pe jumătate putrezit." Este vizibilă diferenţa faţă de Perrault : la acesta din urmă moartea pedepseşte direct femeia care se lasă în voia dorinţelor sale ; la Potocki, ea-l pedepseşte pe bărbat preschimbînd în cadavru obiectul dorinţei sale.

Relaţia amoroasă este iarăşi alta la Gautier. Preotul din *Moarta îndrăgostită* este cuprins de o tulburare a simţurilor atunci cînd priveşte corpul neînsufleţit al Clarimondei ; prin moarte, aceasta nu devine cîtuşi de puţin respingătoare, din contră chiar, ea pare a fi mai ispititoare acum. „Să mărturisesc ? Această desăvîrşită alcătuire a trupului ei, primenit şi sfinţit de umbra morţii, mă tulburase mai voluptuos decît s-ar fi cuvenit". Ceva mai tîrziu, în timpul nopţii, el nu se mai mulţumeşte cu simpla contemplare. „Noaptea creştea şi cum se apropia clipa despărţirii pe veci nu mi-am putut opri trista şi suprema bucurie de a pune un sărut pe buzele moarte ale aceleia căreia îi dăruisem toată dragostea mea".

Această dragoste pentru o femeie moartă, care ni se înfăţişează aici sub o formă abia voalată şi care, la Gautier, merge mînă în mînă cu dragostea pentru statui, pentru imaginile din tablouri, etc. poartă numele de necrofilie. În literatura fantastică necrofilia îmbracă de obicei forma dragostei cu vampiri sau cu morţii reîntorşi printre cei vii. Această relaţie poate fi din nou înfăţişată ca pedeapsă a unei dorinţe sexuale excesive ; dar, în acelaşi timp, ea poate să nu primească o valoare negativă. Ca de pildă în relaţia care se stabileşte între Romuald şi Clarimonda : preotul descoperă că, de fapt,

Clarimonda este o femeie-vampir, dar această descoperire nu-i alterează cîtuşi de puţin sentimentele. După ce pronunţă în faţa lui Romuald pe care-l credea adormit un monolog în onoarea sîngelui, Clarimonda trece la acţiune. „În sfîrşit se hotărî, mă înţepă o dată cu undreaua de aur şi începu să-mi sugă sîngele ce curgea. Abia băuse cîţiva stropi şi, fiind cuprinsă de spaima că mă va istovi, ea-mi înfăşură cu grijă braţul cu o cordea, după ce mai întîi îmi unse rana cu un balsam care o vindecă pe loc.

Nu mă mai puteam îndoi, egumenul Serapion avusese dreptate. Cu toată această încredinţare însă, nu mă puteam opri să o iubesc pe Clarimonda şi i-aş fi dat bucuros tot sîngele ce-i lipsea ca să-şi hrănească făptura nefirească (...) Eu singur mi-aş fi tăiat braţul şi i-aş fi zis : Bea ! şi dragostea mea să te pătrundă odată cu sîngele meu !“ Relaţia dintre moarte şi sînge, dintre dragoste şi viaţă este aici evidentă.

Atunci cînd vampirii şi diavolii sînt calificaţi pozitiv, trebuie să ne aşteptăm la o negativizare a preoţilor şi a spiritului religios distribuindu-li-se acestora cele mai neplăcute atribute : ei ajung să fie socotiţi de-a dreptul diavoli ! Această totală răsturnare are loc şi în *Moarta îndrăgostită*. Aşa de pildă, egumenul Serapion, această adevărată încarnare a moralei creştine, care îşi face o datorie din a dezgropa trupul Clarimondei pentru a o ucide a doua oară : „De-o sălbăticie grozavă, zelul lui Serapion îl făcea să semene mai degrabă cu un demon decît cu un apostol ori un heruvim...“ În *Călugărul* Ambrosio rămîne mirat văzîndu-o pe Antonia citind Biblia : „Oare cum de poate ea citi Biblia, se gîndi el, fără a-şi pierde nevinovăţia ?“.

Regăsim, aşadar, în textele fantastice o structură unică, chiar dacă ea capătă valori diferite. Fie că atît dragostea carnală, intensă, dacă nu cumva chiar excesivă, cît şi toate transformările ei sînt condamnate, în numele principiilor creştine ; fie că acestea sînt văzute cu ochi buni, opoziţia cu spiritul religios, cu mama, este şi rămîne nedezminţit aceeaşi. În operele în care dragostea nu este condamnată, forţele supranaturale intervin pentru a o ajuta să se realizeze. Un exemplu poate fi regăsit în *O mie şi una de nopţi*. Aladin nu reuşeşte să-şi îndeplinească dorinţa decît cu ajutorul instrumentelor magice, inelul şi lampa. Dragostea lui Aladin pentru fiica sultanului ar fi rămas pentru totdeauna un vis, dacă n-ar fi intrat în acţiune forţe supranaturale.

Acelaşi lucru şi la Guatier. Prin viaţa pe care şi-o păstrează dincolo de moarte, Clarimonda îi îngăduie lui Romuald să atingă dragostea ideală, chiar dacă această dragoste este blamată de religia oficială (or, am văzut că abatele Serapion dovedea destule asemănări cu diavolul). Astfel încît, la sfîrşitul povestirii, nu remuşcarea este cea care apasă sufletul lui Romuald : „Mi-a părut rău după ea, va spune el, şi rău îmi pare încă.“ Această temă ajunge la o deplină dezvoltare în ultima povestire fantastică a lui Gautier : *Spirite*. Guy de Malivert, eroul acestei povestiri, se îndrăgosteşte de spiritul unei tinere fete moarte şi, mulţumită comunicării care se stabileşte între ei, descoperă dragostea ideală pe care o căutase în zadar în preajma femeilor pămîntene. Această sublimare a temei dragostei ne îndepărtează de reţeaua tematică despre care era vorba aici reîntorcîndu-ne în reţeaua tematică a *eului*.

Să rezumăm drumul străbătut. Punctul de plecare al acestei noi reţele l-a constituit dorinţa sexuală. Literatura fantastică se preocupă în special de descrierea formelor excesive ale acesteia ca şi a diferitelor ei transformări sau, dacă vreţi, perversiuni. A trebuit să acordăm un loc aparte cruzimii şi violenţei, chiar dacă relaţia lor cu dorinţa este, prin însăşi natura lucrurilor, dincolo de orice îndoială. Se înscriu, de asemenea, în aceeaşi arie tematică subiectele privitoare la moarte, la viaţa de dincolo de mormînt, cadavrele şi vampirismul. Supranaturalul nu se manifestă cu o egală intensitate în fiecare dintre aceste cazuri : el nu-şi face apariţia decît pentru a

ne introduce în viața de după moarte. În schimb, cruzimea și, în general, perversiunile omenești, nu depășesc limitele posibile și nu avem de-a face decît, ca să spunem așa, cu un improbabil straniu social.

Am văzut că temele *eului* puteau fi interpretate ca expresie a relației omului cu lumea, a sistemului percepție-conștiință. Aici este vorba despre cu totul altceva : dacă vrem să interpretăm temele *tuului* la același nivel de generalitate, trebuie să spunem că este mai degrabă vorba despre relația omului cu propria sa dorință și, prin însuși acest fapt, cu propriul său inconștient. Dorința și diferitele ei variante, socotind și cruzimea, sînt tot atîtea configurații ale relațiilor dintre ființele omenești ; în același timp, ideea omului stăpînit de ceea ce numai în grabă ar putea fi numit „instinctele" sale, ridică problema structurii personalității, a organizării sale interne. Dacă temele *eului* implică prin esență o poziție pasivă, se observă, în schimb, aici, o viguroasă *acțiune*, avînd drept obiect lumea înconjurătoare ; omul nu mai rămîne un observator ideal, el intră într-o relație dinamică cu alți oameni. În fine, dacă am putea atribui primei rețele tematice denumirea de „teme ale privirii", dată fiind importanța pe care o aveau acolo vederea și, în general, percepția, ar trebui în schimb să vorbim aici mai curînd de „teme ale discursului" : aceasta întrucît limbajul reprezintă, într-adevăr, prin excelență forma și agentul structurant al relației omului cu celălalt.

9. TEMELE FANTASTICULUI: CONCLUZIE

PRECIZĂRI CU PRIVIRE LA PRECEDENTELE ETAPE ALE INVESTIGAȚIEI NOASTRE. — CRITICĂ ȘI POETICĂ. — POLISEMIA ȘI OPACITATEA IMAGINILOR. — TRECEREA ÎN REVISTĂ A UNOR OPOZIȚII PARALELE. — COPILĂRIE ȘI MATURITATE. — LIMBAJ ȘI ABSENȚA LIMBAJULUI. HALUCINOGENE. — PSIHOZE ȘI NEVROZE. LUNGĂ DIGRESIUNE CU PRIVIRE LA APLICAȚIILE PSIHANALIZEI ÎN STUDIILE LITERARE. — FREUD, PENZOLDT. — REÎNTOARCERE LA SUBIECT : MAGIE ȘI RELIGIE. — PRIVIREA ȘI DISCURSUL. — EU ȘI TU. CONCLUZII PRUDENTE.

AM stabilit două rețele tematice distribuțional distincte ; cînd temele celei de-a doua rețele apar alături de ale celei dintîi, atunci este numai pentru a se pune în evidență incompatibilitatea lor, după cum se poate vedea în *Louis Lambert* și în *Clubul hașișomanilor*. Nu ne mai rămîne decît să tragem concluziile unei asemenea distribuții.

Modalitatea abordării tematice aici schițată are un caracter destul de limitat. Comparîndu-se, în acest sens, observațiile noastre privitoare la *Aurélia*, de exemplu cu cele obținute printr-un studiu tematic, se va putea deîndată remarca faptul că între ele există o diferență de natură (independent de orice posibilă, firește, judecată de valoare). În general, atunci cînd într-un studiu tematic se vorbește de dublu sau de femeie, de timp sau de spațiu, se încearcă o reformulare, în termeni mai expliciți, a sensului desprins din text. Indentificării temelor i se adaugă o interpretare a lor ; parafrazînd textul, denumim sensul.

Atitudinea noastră a fost întru totul diferită. Nu am încercat să interpretăm temele, ci doar să constatăm

prezența lor. N-am încercat să propunem o interpretare a dorinței, așa cum se manifestă ea în *Călugărul*, sau a morții din *Moarta îndrăgostită*, așa cum ar fi procedat în mod normal un critic tematic ; ne-am mărginit să le semnalăm existența. Rezultatul este o cunoaștere mai limitată, dar, în același timp, mai puțin îndoielnică.

Sîntem, de fapt, aici în fața a două obiective diferite, *structura* și *sensul* decurgînd din două activități distincte : *poetica* și *interpretarea*. Orice operă are o structură constînd în relația stabilită între elementele împrumutate din diferite categorii ale discursului literar ; iar această structură este, în același timp, locul sensului. Poetica se mărginește să constate prezența anumitor elemente în operă ; gradul de certitudine al acestei modalități de cunoaștere este însă mai înalt și se lasă verificat printr-o serie de procedee. Ambiția criticului este mai vastă : el își propune să denumească sensul operei ; dar rezultatul acestei activități nu se poate pretinde nici științific, nici „obiectiv". Există, firește, unele interpretări mai îndreptățite decît altele ; dar nici una dintre ele nu poate să se declare singura adevărată. Așadar, poetică și critică nu sînt decît forme ale opoziției mai generale dintre știință și interpretare. Această opoziție, ai cărei amîndoi termeni prezintă un interes egal, nu se manifestă niciodată în practică în stare pură ; accentul pus pe una din laturi sau pe cealaltă ne permite să le distingem între ele.

Nu întîmplător, studiind un gen, am adoptat unghiul de vedere al poeticei. Genul este în fond o structură, o configurație de proprietăți literare, un inventar de posibilități. Pe de altă parte, apartenența operei la un anume gen nu ne spune încă nimic despre sensul ei. Putem dar să constatăm existența unei anume reguli de justificare a acestei opere — și a altora de aceeași natură.

Să mai adăugăm că aceste două activități au fiecare cîte un obiectiv privilegiat : cel al poeticei este literatura în general, cu toate categoriile sale ale căror diferite combinări dau naștere genurilor ; cel al interpretării, în schimb, este opera în particularitatea ei ; criticul nu este interesat de ceea ce are opera în comun cu restul literaturii, ci de ceea ce constituie specificitatea ei. Această diferență de scop determină, în mod evident, și o diferență de metodă : în timp ce poeticianul tinde spre cunoașterea unui obiect care îi este exterior, criticul are tendința de a se identifica cu opera, de a se constitui subiect al acesteia. Mai băgăm de seamă, cu privire la cele deja spuse despre critica tematică, că aceasta dobîndește, din perspectiva interpretării, o justificare de care este lipsită în ochii poeticei. Poetica a renunțat să mai descrie acea organizare a imaginilor manifestă la chiar suprafața textului ; ceea ce nu înseamnă că-i pune cîtuși de puțin la îndoială existența. Sesizarea relației care se stabilește înlăuntrul unui text între culoarea chipului fantomei, forma trapei prin care dispare ea și miazma particulară care persistă după această dispariție, este întru totul legitimă. O asemenea sarcină, incompatibilă cu principiile poeticei, își găsește însă locul cuvenit în cadrul interpretării.

N-ar fi fost nevoie să reactualizăm această opoziție dacă n-ar fi fost vorba aici tocmai despre teme. Este îndeobște acceptată existența a două puncte de vedere, cel critic și cel poetic, atunci cînd sînt abordate aspectele verbal și sintactic ale operei ; structura fonică sau ritmică, optarea pentru o figură de stil sau pentru o alta, pentru anume procedeu de compoziție sau pentru anume altul, fac de multă vreme obiectul unor studii mai mult sau mai puțin riguroase. Dar aceste studii au pierdut din vedere aspectul semantic, temele literare : așa cum pînă nu demult exista în lingvistică tendința excluderii sensului și, corelat, a semanticii, dinlăuntrul hotarelor științei pentru a nu fi îngăduite aici decît fonologia și sintaxa, tot astfel, în ceea ce privește studiile literare, este acceptată o abordare teoretică a elementelor „formale" ale operei, precum ritmul sau compoziția, respinsă însă deîndată ce este vorba despre „conținuturi". Totuși, s-a văzut pînă unde mergea lipsa de pertinență a opozi-

ției dintre formă și conținut ; putem, în schimb, distinge între o structură, constituită din toate elementele literare, incluse fiind și temele, pe de o parte, și, pe de altă parte, sensul pe care critica îl va conferi și nu numai unei teme, ci tuturor aspectelor operei ; așa, de pildă, este știut că ritmurile poetice (iamb, troheu, etc.) au cunoscut în diferite epoci interpretări afective : vesel, trist, etc. S-a mai subliniat în chiar acest studiu că un procedeu stilistic, așa cum este de pildă modalizarea, poate avea un sens precis, ca în *Aurélia* unde consemnează ezitarea specifică fantasticului.

Am încercat, așadar, să efectuăm un studiu al temelor care să le plaseze la un același nivel de generalitate cu ritmurile poetice ; am stabilit două rețele tematice fără a pretinde să oferim, în același timp, și o interpretare a acestor teme, așa cum apar ele în fiecare operă particulară. Spunem aceasta spre evitarea oricăror neînțelegeri.

Este necesar să mai atragem atenția și asupra unei alte posibile erori. Este vorba de înțelesul termenului de imagine literară așa cum l-am evidențiat prin aplicarea lui pînă în acest punct.

Stabilind rețelele noastre tematice, am pus alături termeni abstracți — sexualitatea, moartea — și termeni concreți — diavolul, vampirul —. N-am avut însă intenția să stabilim astfel între cele două grupe o relație de semnificație (diavolul vrea să însemne sexul ; vampirul necrofilia), ci o compatibilitate, o coprezență. Sensul unei imagini este întotdeauna mai bogat și mai complex decît ar lăsa-o să se presupună o asemenea traducere, și aceasta din mai multe motive :

Mai întîi se cuvine să vorbim despre o polisemie a imaginii. Iată, de pildă, tema (sau imaginea) dublului. O regăsim în numeroase texte fantastice ; dar în fiecare operă luată în parte, dublul are un sens diferit în funcție de relațiile pe care această temă le întreține cu altele. Aceste semnificații pot fi chiar opuse ; ca, de pildă, la Hoffmann și la Maupassant. La cel dintîi, apariția dublului este un prilej de bucurie ; faptul marchează victoria spiritului asupra materiei. La Maupassant, din contră, dublul încarnează amenințarea : el este semnul prevestitor al pericolului și al spaimei. Iarăși sens opus în *Aurélia* și în *Manuscrisul de la Saragosa*. La Nerval, apariția dublului semnifică, între altele, un început de izolare, o îndepărtare de lume ; la Potocki, din contră, dedublarea, atît de frecventă în cursul cărții, devine un mijloc de întărire a legăturilor cu ceilalți, mijlocul unei și mai desăvîrșite integrări. Astfel încît nu vom fi surprinși să regăsim imaginea dublului prezentă în ambele rețele tematice stabilite : o astfel de imagine poate aparține unor structuri diferite, ea poate avea, de asemenea, mai multe sensuri.

Pe de altă parte, trebuie respinsă chiar și ideea unei traduceri directe întrucît fiecare imagine, printr-un infinit joc de relații, semnifică de fiecare dată altceva ; și apoi pentru că imaginea nu face, de fapt, decît să se semnifice pe sine : departe de a fi transparentă, ea are o anume consistență care îi este proprie. Altfel, toate imaginile ar trebui să fie considerate doar niște simple alegorii ; or, am văzut că alegoria implică indicația explicită a unui alt sens, fapt care îi conferă un statut întru totul particular. Astfel încît nu ne vom alătura lui Penzoldt atunci cînd acesta scrie despre efritul care iese din sticlă (în *O mie și una de nopți)* următoarele : „Efritul este, în mod evident, personificarea dorinței, în timp ce dopul sticlei, mic și nevolnic, reprezintă scrupulele morale ale omului." Respingem acest mod de reducere a imaginilor la calitatea de simpli semnificanți ai căror semnificați ar fi niște concepte. Ceea ce ar implica, de altfel, existența unei limite nete între unii și alții, fapt care este, după cum se va vedea, imposibil de admis.

După ce am încercat să facem explicit demersul nostru, trebuie să încercăm acum să facem același lucru și în ceea ce privește rezultatele obținute. Pentru care fapt vom încerca să arătăm în ce anume constă opoziția dintre cele două rețele tematice și ce anume categorii pune ea

în joc. Să reluăm mai întîi deja schițatele apropieri dintre aceste rețele tematice și alte configurații mai mult sau mai puțin cunoscute : această comparație ne va permite, poate, să înțelegem mai în adîncime natura opoziției, aceasta dobîndind totodată și o formulare mai precisă. Fapt care înseamnă însă, pe de altă parte, un pas înapoi în ceea ce privește certitudinea tezei pe care o propunem. Nu este o clauză de stil : tot ceea ce urmează păstrează, în ochii noștri, un caracter pur ipotetic și trebuie luat ca atare.

Să pornim de la analogia pe care am remarcat-o între prima rețea tematică, cea a temelor *eului* și universul copilăriei, așa cum se înfățișează el adultului (conform descrierii lui Piaget) : ne putem întreba care este motivul acestei asemănări. Răspunsul îl vom găsi în chiar aceste studii de psihologie genetică la care ne-am referit : principalul eveniment care provoacă trecerea de la organizarea mentală primară la maturitate (printr-o serie de stadii intermediare) este dobîndirea de către subiect a accesului la limbaj. Acesta este faptul care determină dispariția trăsăturilor particulare ale primei perioade de viață mentală : adică lipsa de distincție dintre spirit și materie, dintre subiect și obiect, concepții preintelectuale ale cauzalității, spațiului și timpului. Un merit al lui Piaget este de a fi arătat că această transformare se săvîrșește tocmai datorită limbajului, chiar dacă faptul nu ni se dezvăluie de la prima vedere. Astfel, de exemplu, în ceea ce privește timpul, el spune : „Mulțumită limbajului, copilul devine capabil să-și reconstituie acțiunile sale trecute sub forma povestirii și să-și anticipeze acțiunile viitoare prin reprezentări verbale." (*Six études de psychologie — Șase studii de psihologie)* ; ne aducem aminte că timpul nu era, în prima copilărie, o linie reunind aceste trei puncte, ci, mai degrabă, un etern prezent (evident, foarte diferit de prezentul pe care îl cunoaștem și care este o categorie verbală), elastic sau infinit.

Ajungem astfel la cea de-a doua apropiere pe care am operat-o : cea a aceleiași rețele tematice cu lumea drogului ; am constatat aici o concepție identică, dezarticulată și ductilă, cu privire la timp. Pe de altă parte, este iarăși vorba de o lume lipsită de limbaj : drogul este incompatibil cu procesul locutoriu. Și iarăși *celălalt* nu are încă, nici o existență autonomă, *eul* se identifică cu el fără a-l concepe ca pe o entitate independentă.

Un alt punct comun al acestor două universuri, al copilăriei și al drogului, se referă la sexualitate. Ne amintim că opoziția care ne-a permis să stabilim existența celor două rețele se referea tocmai la sexualitate (în *Louis Lambert).* Aceasta (sau, mai exact, forma sa curentă și elementară) este exclusă atît din lumea drogului cît și din cea a misticilor. Problema ia o înfățișare mai complexă atunci cînd este vorba de copilărie. Sugarul nu trăiește într-o lume lipsită de orice erotism ; dar dorința lui este mai întîi „autoerotică" ; de abia ulterior are loc descoperirea dorinței orientate către un obiect. Starea de depășire a dorinței atinsă mulțumită drogului (depășire către care tind deopotrivă și misticii) și care ar putea fi calificată drept panerotică este o transformare a sexualității înrudită cu sublimarea. În primul caz, dorința n-are un obiect exterior ; în cel de-al doilea, obiectul său este întreaga lume ; între aceste două extreme se situează dorința „normală".

Să ne îndreptăm acum atenția către cea de-a treia apropiere indicată atunci cînd am studiat temele *eului,* anume cea dintre această rețea tematică și psihoze. Și de această dată pășim pe un teren alunecos ; în cele spuse ne-am sprijinit pe descrieri (ale lumii psihotice) făcute din perspectiva universului specific omului „normal". Comportamentul psihoticului este înfățișat nu ca un sistem coerent, ci ca o negare a unui alt sistem, ca o deviere. Vorbind despre „lumea schizofrenicului", sau despre „lumea copilului" nu mînuim, de fapt, decît niște simulacre ale acestor stări, așa cum sînt ele elaborate de către adultul neschizofren. Schizofrenul, ni se spune, refuză comunicația și intersubiectivitatea. Și această renunțare la limbaj îl face să trăiască într-un etern pre-

zent. În locul limbajului comun el instaurează un „limbaj privat" (ceea ce, firește, este o contradicție în termeni și, deci, de asemenea, un antilimbaj). Cuvintele lexicului comun dobîndesc un sens nou pe care schizofrenul îl menține individual : nu este vorba, pur și simplu, de a opera o continuă variație a sensurilor cuvintelor, ci de a le împiedica să asigure o transmisie automată de sens. „Schizofrenul, scrie Kasanin, n-are de loc intenția de a-și schimba metoda de comunicație puternic individuală și el pare a se bucura de faptul că nu este înțeles". În acest caz, contrar funcției sale de mediator, limbajul devine un mijloc al izolării de lume.

Lumile copilăriei, halucinogenelor, schizofreniei, misticismului formează, toate împreună, o desăvîrșită paradigmă căreia îi aparțin, într-o aceeași măsură, toate temele *eului* (ceea ce nu vrea să însemne că n-ar exista între ele importante deosebiri). Relațiile dintre acești termeni, luați doi cîte doi, au fost, de altfel, adeseori remarcate. În *Louis Lambert,* Balzac scria : „O lectură adîncă a anumitor cărți ale lui Jacob Boehm, Swedenborg sau ale Doamnei Guyon dă naștere unor fantezii la fel de multiforme ca și visele produse de opium." Pe de altă parte, lumile schizofrenului și sugarului au fost nu o dată apropiate. În fine, nu este o întîmplare că misticul Swedenborg era schizofren ; și nici că, pe de altă parte, consumul unor droguri puternice poate duce la stări de psihoză.

Odată ajunși aici sîntem ispitiți să facem o apropiere între temele celei de-a doua rețele stabilite, temele *tuului* și cealaltă mare categorie de maladii mentale : nevrozele. Apropiere superficială care s-ar putea întemeia pe faptul că libidoul și variantele sale par a juca și în nevroze rolul decisiv pe care li-l acordasem în economia celei de-a doua rețele tematice : perversiunile, lucrul a fost prea adeseori spus de la Freud încoace, nu sînt decît „negativul" nevrozelor. Sîntem însă conștienți de simplificările pe care le suferă, aici ca și mai sus, conceptele împrumutate. Dacă ne permitem să stabilim treceri comode de la psihoză la schizofrenie, de la nevroze la perversiuni, este pentru că socotim că ne-am situat la un nivel de generalizare suficient de ridicat ; iar afirmațiile noastre sînt conștient aproximative.

Apropierea devine cu mult mai semnificativă de îndată ce, spre a îndreptăți această tipologie, facem apel la teoria psihanalitică. Freud a abordat problema la scurtă vreme după ce propusese pentru a doua oară o structură a psihicului ; iată cum : „nevroza este rezultatul (Erfolg) unui conflict între eu și *Es*-ul său, în timp ce psihoza este rezultatul analog al unei perturbări asemănătoare produsă în relația dintre eu și lumea exterioară".

Și, ca să ilustreze această opoziție, Freud dă următorul exemplu : „O tînără, îndrăgostită de cumnatul ei și a cărei soră stătea să moară, era îngrozită văzîndu-se în stare să se gîndească : «Acum el este liber și o să ne putem căsători !» Uitarea instantanee a acestui gînd a permis declanșarea procesului de refulare, fapt care i-a provocat suferințe de natură isterică. În același timp, este interesant de văzut cum tinde într-un astfel de caz nevroza să rezolve un conflict. Ea răspunde realității modificate refulînd satisfacția pulsiunii, în cazul de față dragostea pentru cumnat. O reacție psihotică ar fi negat faptul că sora este pe moarte."

Distribuția pe care am operat-o aici este foarte asemănătoare. Am văzut că temele *eului* aveau la bază o suprimare a limitei dintre fizic și psihic : a considera că cineva n-a murit, a dori acest lucru, pe de o parte, și a percepe acest același fapt în realitatea celuilalt, pe de altă parte, sînt două faze ale aceluiași act, iar trecerea de la una la alta se face fără nici o dificultate. În celălalt registru consecințele isterice ale reprimării dragostei pentru cumnat se aseamănă acelor acte „excesive" corelate dorinței sexuale, întîlnite atunci cînd am alcătuit inventarul temelor *tuului*.

Mai mult decît atît : în legătură cu temele *eului* s-a vorbit de rolul esențial al percepției, al relației cu lumea exterioară ; și iată că același fapt stă la baza psihozelor. Am văzut, de asemenea, că temele *tuului* nu pot fi concepute fără a se ține seama de inconștient și de pulsațiile a căror refulare dă naștere nevrozelor. Sîntem, așadar, îndreptățiți să spunem că, pe planul teoriei psihanalitice, rețeaua temelor *eului* corespunde sistemului percepție-conștiință ; iar cea a temelor *tuului* celui al pulsațiilor inconștiente. Trebuie specificat aici că relația cu celălalt, la nivelul la care interesează ea literatura fantastică, se regăsește în cadrul acestui ultim sistem. Menționînd această analogie nu vrem să spunem că nevrozele și psihozele s-ar regăsi în literatura fantastică, sau invers, că toate temele literaturii fantastice ar putea fi regăsite în manualele de psihopatologie.

Iată-ne, însă, amenințați de un nou pericol. Toate aceste referiri ar putea acredita ideea unei foarte mari apropieri între critica noastră și cea așa-numită psihanalitică. Pentru a preciza și a diferenția cît mai bine poziția noastră, ne vom opri o clipă asupra acestei modalități de abordare critică. Două exemple par a fi aici foarte nimerite : paginile pe care Freud însuși le-a consacrat straniului și cartea lui Penzoldt despre supranatural.

În studiul pe care Freud l-a consacrat straniului trebuie să constatăm, de la bun început, dublul caracter al investigației psihanalitice. S-ar spune că psihanaliza este, în același timp, o știință a structurilor și o tehnică de interpretare. În primul caz, ea descrie un mecanism, anume cel, s-ar putea spune, al activității psihice ; în cel de-al doilea, ea dezvăluie sensul ultim al configurațiilor astfel descrise. Ea răspunde în același timp întrebării „cum" și întrebării „ce".

Iată un exemplu în ceea ce privește această a doua atitudine, activitatea analistului putînd fi definită aici ca o descifrare. „Cînd cineva visează o localitate sau un peisaj și visînd se gîndește : «Cunosc locurile, am mai

fost pe aici» — interpretarea este autorizată să înlocuiască locul prin organele genitale sau corpul matern." Imaginea onirică descrisă aici este luată izolat, independent de mecanismul din care face ea parte ; în schimb, ni se dă sensul ; acesta este calitativ diferit de imaginile înseși ; numărul acestor sensuri ultime este restrîns și îmuabil. Sau, de pildă : „Mulți oameni ar decerna coroana neliniștii ideii stranii de a fi îngropați de vii în stare letargică. Psihanaliza ne învață, totuși, că această înfricoșătoare fantasmă nu este decît forma transformată a unei alteia care nu avea la origine nimic înfricoșător, ci era, din contră, însoțită de o oarecare voluptate, anume fantasma vieții în corpul matern." Sîntem din nou aici în fața unei traduceri : cutare imagine fantasmatică corespunde cutărui conținut.

Mai există însă și o altă atitudine psihanalitică tinzînd, de astă dată, să ne dea nu sensul ultim al unei imagini ci să coreleze două imagini. Analizînd *Der Sandmann (Omul cu nisip)* de Hoffmann, Freud scrie : „Această păpușă automată (Olimpia) nu poate fi altceva decît materializarea atitudinii feminine a lui Nathanaël față de tatăl său în prima lui copilărie". Ecuația pe care o stabilește Freud nu mai leagă acum doar o imagine și un sens (cu toate că face și aceasta), ci două elemente textuale : păpușa Olimpia și copilăria lui Nathanaël, amîndouă prezente în nuvela lui Hoffmann. Prin însuși acest fapt, cuvintele lui Freud își îndreaptă lumina mai puțin asupra interpretării care trebuie dată limbajului imaginilor, cît mai ales asupra mecanismului acestui limbaj, asupra modului său intern de funcționare. În primul caz, activitatea psihanalitică putea fi comparată cu cea a unui traducător ; în cel de-al doilea, ea se înrudește cu cea a lingvistului. Exemple de amîndouă tipurile pot fi găsite din belșug în *Interpretarea viselor*.

Din aceste două direcții posibile ale cercetării nu ne vom opri decît la una. Atitudinea *traducătorului* este, am spus-o, incompatibilă cu poziția noastră față de li-

teratură. Nu socotim că aceasta, literatura, vrea să spună altceva decît pe sine însăşi, astfel încît să se simtă nevoia unei traduceri. Străduniile noastre tind, în schimb, spre descrierea modului de *funcţionare* al mecanismului literar (deşi nu există o limită de netrecut între traducere şi descriere...). În acest sens, experienţa psihanalitică poate să ne fie utilă (psihanaliza nu este, în acest caz, decît o ramură a semioticii). Referirea noastră la structura psiheului face dovada unui astfel de împrumut ; iar demersul teoretic al unui René Girard poate fi considerat ca exemplar în această direcţie.

Atunci cînd psihanaliştii şi-au concentrat atenţia asupra operelor literare, ei nu s-au mulţumit să le descrie, oricare ar fi fost nivelul la care o vor fi făcut. Începînd cu Freud ei au avut întotdeauna tendinţa să considere literatura o cale, printre multe altele, de pătrundere către psiheul autorului. Literatura era astfel redusă la rangul de simplu simptom, iar autorul considerat pur şi simplu un obiect de studiu. Astfel, după ce descrie *Omul cu nisip*, Freud indică deîndată care sînt faptele susceptibile de a-l explica pe autor : „E.T.A. Hoffmann era copilul unei căsnicii nefericite. Cînd el avea trei ani, tatăl lui s-a despărţit de mica sa familie şi nu s-a mai întors niciodată în sînul ei." Această atitudine, adeseori criticată de atunci încoace, nu mai este astăzi la modă ; se cade totuşi să precizăm motivele pentru care o respingem.

Într-adevăr, nu ajunge să declarăm sus şi tare că nu ne interesează nimic altceva decît literatura şi că, prin urmare, refuzăm orice informaţie cu privire la viaţa autorului. Literatura este întotdeauna mai mult decît literatură şi există, fără îndoială, cazuri în care biografia scriitorului se află într-o relaţie pertinentă cu opera acestuia. Numai că, pentru a fi utilizabilă, ar trebui ca această relaţie să fie dată ca trăsătură intrinsecă a operei însăşi. Hoffmann, care a fost un copil nefericit, descrie spaimele copilăriei ; dar pentru ca această constatare să aibă o valoare explicativă, ar trebui dovedit fie

că toţi scriitorii nefericiţi în copilăria lor procedează la fel, fie că toate descrierile de spaime infantile provin de la scriitori a căror copilărie a fost nefericită. Dacă nu este stabilită una dintre aceste două relaţii, constatarea că Hoffmann era nefericit cînd era copil nu mai reprezintă decît constatarea unei coincidenţe, fără nici o valoare explicativă.

De aici trebuie să tragem concluzia că studiile literare vor avea mai mult de cîştigat din scrierile psihanalitice care au în vedere structura subiectului uman în genere decît din acelea care se referă la literatură. Aşa cum se întîmplă adeseori, aplicarea prea directă într-un domeniu a unei metode elaborate într-un altul nu face decît să reitereze datele presupuse iniţial.

Amintind tipologiile tematice propuse în diverse eseuri care aveau drept obiect literatura fantastică, am lăsat deoparte pe cea a lui P. Penzoldt, ca fiind calitativ diferită de celelalte. Într-adevăr, în vreme ce majoritatea autorilor clasificau temele în rubrici ca : vampir, diavol, vrăjitoare, etc. Penzoldt sugerează o grupare în funcţie de originea lor psihologică. Această origine ar fi de fapt dublă : inconştientul colectiv şi inconştientul individual. În primul caz, elementele tematice se pierd în negura timpurilor ; ele aparţin întregii umanităţi şi poetul nu este decît un individ cu o sensibilitate mai acută decît a celorlalţi oameni, fapt datorită căruia el reuşeşte să le exteriorizeze. În cel de-al doilea caz, este vorba de experienţe personale şi traumatizante : cutare scriitor nevrozat îşi va proiecta simptomele în operă. Ceea ce s-ar întîmpla îndeosebi într-un sub-gen identificat de Penzoldt şi denumit de el „pura povestire de groază". Pentru autorii care se fac reprezentanţii acestui sub-gen, „povestirea fantastică nu este nimic altceva decît o revărsare de tendinţe neplăcute". Dar aceste tendinţe nu se manifestă întotdeauna cu claritate înafara operei. Iată, de pildă, cazul lui Arthur Machen ale cărui scrieri nevrotice ar putea fi explicate prin educaţia puritană pe care a primit-o : „Din fericire, în viaţa sa de

toate zilele, Machen nu era un puritan. Robert Hillyer, care îl cunoștea bine, ne povestește că-i plăcea să bea bine, să stea la taclale cu prietenii, că-i plăceau glumele bune și că ducea o viață conjugală perfect normală" ; „ni se spune că era un desăvîrșit prieten și tată de familie", etc.

Am explicat deja de ce nu poate fi admisă o tipologie care s-ar întemeia pe biografia autorilor. De altfel, Penzoldt ne dă aici un contraexemplu. De-abia ne-a spus că educația lui Machen îi explică opera, că se și vede obligat să adauge : „Din nefericire, omul Machen era destul de diferit de scriitorul Machen (...) Astfel Machen trăia o viață de om normal în timp ce o parte din opera lui a devenit expresia unei îngrozitoare nevroze".

Reticențele noastre mai au încă un motiv. Pentru ca o distincție să fie valabilă în literatură, ea trebuie să aibă la bază criterii literare și nu principiile unor școli psihologice cărora se încearcă a li se acorda fiecăreia cîmpul de acțiune rîvnit (la Penzoldt este vorba de un efort de a-i reconcilia pe Freud și pe Jung). Distincția dintre inconștientul colectiv și cel individual, indiferent dacă este sau nu valabilă în psihologie, nu are, aprioric, nici o pertinență literară : elementele „inconștientului colectiv" se îmbină în mod liber cu cele ale „inconștientului individual" chiar conform analizelor lui Penzoldt însuși. Ne putem reîntoarce acum la opoziția celor două rețele tematice stabilite.

Firește, n-a fost epuizată nici una dintre cele două paradigme determinante ale distribuției temelor fantastice care au deschis drum cercetării noastre. Așa de pildă, este posibilă depistarea unei analogii între anume structuri sociale (sau chiar anume regimuri politice) și cele două rețele tematice. Sau iarăși : opoziția pe care o stabilește Mauss între religie și magie este foarte asemănătoare cu cea pe care am stabilit-o între temele *eului* și cele ale *tuului*. „În timp ce religia tinde către metafizică și se realizează prin crearea imaginilor ideale, magia, strecurîndu-se prin mii de fisuri, se sustrage vieții mistice

din care își trage seva pentru a se împleti, servind-o, cu viața laică. Ea tinde spre concret așa cum religia tinde spre abstract." Iată o dovadă printre multe altele : reculegerea mistică este averbală, în timp ce magia nu se poate lipsi de cuvinte : „Este îndoielnic că au existat adevărate rituri mute, în timp ce este cert că un foarte mare număr de rituri au fost exclusiv orale."

Poate fi acum mai bine înțeles acest alt cuplu de termeni pe care i-am introdus atunci cînd am vorbit despre temele *privirii* și cele ale *discursului* (deși acești termeni trebuie folosiți cu prudență). De altfel, încă o dată, literatura fantastică s-a dovedit a-și fi propriul său teoretician : la Hoffmann, de pildă, remarcăm o conștiință netă a acestei opoziții. El scrie : „Ce sînt cuvintele ? Nimic altceva decît cuvinte ! Privirea sa cerească spune mai mult decît orișice vorbire" ; sau, într-altă parte : „Ați văzut minunatul spectacol pe care l-am putea denumi primul și cel dintîi al lumii, întrucît el exprimă atîtea și atîtea sentimente profunde fără ajutorul cuvintelor." Hoffmann, autor ale cărui povestiri își trag seva din temele *eului*, nu-și ascunde preferința acordată privirii față de discurs. Trebuie adăugat aici că, într-un alt sens, cele două rețele tematice pot fi considerate ca deopotrivă de legate de limbaj. Temele „privirii" se întemeiază pe o încălcare a frontierei dintre psihic și fizic ; dar această observație ar putea fi reformulată din punct de vedere al limbajului. Temele *eului* se identifică aici, după cum s-a văzut, posibilității de încălcare a limitei dintre sensul propriu și cel figurat ; temele *tuului* iau naștere din relația care se stabilește între doi interlocutori în timpul discursului.

Seria ar putea fi continuată la nesfîrșit, fără a putea fi vreodată îndreptățiți să spunem despre unul dintre cuplurile de termeni opuși că este mai „autentic" sau mai „esențial" decît altul. Psihoza și nevroza nu reprezintă o explicație a temelor literaturii fantastice, așa cum nu poate fi o explicație a acestora nici opoziția dintre copilărie și maturitate. Nu există două tipuri de

unități de natură diferită, unele semnificante, celelalte semnificate, cele din urmă alcătuind constantul reziduu al celorlalte. Am stabilit un lanț de corespondențe și de relații care ar putea reprezenta față de temele fantastice la fel de bine un punct de plecare („de explicat"), cît și un punct de sosire („explicație") ; și la fel stau lucrurile cu toate celelalte opoziții.

Ar mai rămîne de precizat locul tipologiei temelor fantastice pe care am schițat-o mai sus, în raport cu o tipologie generală a temelor literare. Fără să intrăm în amănunte (ar trebui arătat că această problemă nu-și găsește o justificare decît dacă se dă un înțeles bine definit fiecăruia dintre termenii care o compun), am putea să reafirmăm acum ipoteza propusă la începutul acestei discuții. Anume că dicotomia noastră tematică împarte în două întregul cîmp al literaturii ; dar că ea se manifestă în mod deosebit de clar în literatura fantastică unde își atinge punctul său maxim. Literatura fantastică este un fel de teritoriu strîmt dar privilegiat de unde se pot formula ipoteze cu privire la literatură în general. Ceea ce rămîne de dovedit, firește.

Aproape că nu mai trebuie să explicăm denumirile pe care le-am acordat acestor două rețele tematice. *Eul* semnifică relativa izolare a omului în raportul său cu lumea pe care o construiește, accentul fiind pus pe această înfruntare fără a trebui numit vreun intermediar. *Tuul*, în schimb, ne trimite exact la acest intermediar și la baza rețelei se găsește o relație cu trei termeni. Această opoziție este asimetrică : *eul* este prezent în *tu* dar nu și invers. După cum scrie Martin Buber : „Nu există *eu* în sine, nu există decît *eul* cuvîntului-primar *eu-tu* și *eul* cuvîntului-primar *eu-ceva*. Atunci cînd omul spune *eu* el vrea să spună ori una, ori alta, *tu* sau *ceva*."

Mai mult decît atît. *Eu* și *tu* desemnează pe cei doi participanți ai actului vorbirii : pe cel care enunță și pe cel căruia i te adresezi. Dacă punem accentul pe

acești doi interlocutori, este întrucît credem în importanța primordială a situației discursive atît în literatură cît și în afara ei. O teorie a pronumelor personale, studiate din perspectiva procesului de enunțare, ar putea explica numeroase și importante proprietăți ale oricărei structuri verbale. Este o cercetare de viitor.

Am formulat, la începutul acestui studiu tematic, două exigențe principale privind categoriile pe care ne propuneam a le descoperi : acestea trebuiau să fie în același timp abstracte și literare. Categoriile *eului* și *tuului* au acest dublu caracter : ele posedă un înalt grad de abstractizare și rămîn interioare limbajului. Este adevărat că nu e obligatoriu ca orice categorii ale limbajului să fie și categorii literare ; dar aici ne izbim de paradoxul pe care trebuie să-l înfrunte orice meditație cu privire la literatură : o formulă verbală referitoare la literatură trădează întotdeauna natura acesteia datorită faptului că literatura este ea însăși paradoxală, constituită din cuvinte, dar nesemnificînd nimic mai mult decît înseși aceste cuvinte, în același timp verbală și transverbală.

10. LITERATURĂ ȘI FANTASTIC

SCHIMBARE DE PERSPECTIVĂ : FUNCȚIILE LITERATURII FANTASTICE. — FUNCȚIA SOCIALĂ A SUPRANATURALULUI. — CENZURILE. — LITERATURA FANTASTICĂ ȘI PSIHANALIZA. — FUNCȚIA LITERARĂ A SUPRANATURALULUI. — NARAȚIUNEA ELEMENTARĂ. — RUPEREA ECHILIBRULUI. — SENSUL GENERAL AL FANTASTICULUI. — LITERATURA ȘI CATEGORIA REALULUI. — POVESTIREA MIRACULOASĂ ÎN SECOLUL AL XX-LEA : *METAMORFOZA*. — ADAPTAREA. — EXEMPLE ASEMĂNĂTOARE ÎN LITERATURA ȘTIINȚIFICO-FANTASTICĂ. SARTRE ȘI FANTASTICUL MODERN. — ATUNCI CÎND EXCEPȚIA DEVINE REGULĂ. — UN ULTIM PARADOX CU PRIVIRE LA LITERATURĂ.

ITINERARIUL nostru prin spațiul genului fantastic s-a încheiat. Mai întîi am definit genul : fantasticul se întemeiază în mod esențial pe o ezitare a cititorului — un cititor care se identifică cu personajul principal — cu privire la natura unui eveniment straniu. Această ezitare poate să se rezolve fie prin acceptarea acestui eveniment, el fiind considerat ca aparținînd realității, fie decretîndu-se că el este rodul imaginației sau rezultatul unei iluzii ; altfel spus, noi sîntem cei care hotărîm dacă evenimentul a avut sau nu loc. Pe de altă parte, fantasticul cere un anumit mod de lectură, în afara căruia riscăm să cădem fie în alegorie, fie în poezie. În fine, am trecut în revistă alte proprietăți ale operei fantastice care, fără a fi obligatorii, apar cu o frecvență suficient de semnificativă. Aceste proprietăți s-au lăsat distribuite conform celor trei aspecte ale operei literare : verbal, sintactic și semantic (sau tematic). Fără a supune unui studiu detaliat vreo operă anume, ceea ce am încercat a fost, mai degrabă, să elaborăm un cadru general înlăuntrul căruia ar putea să se înscrie asemenea studii concrete ;

termenul de „introducere" care apare în titlul acestui eseu nu este o clauză de modestie.

Cercetarea noastră s-a situat, pînă în prezent, înlăuntrul genului. Am vrut să oferim un studiu „imanent", să distingem categoriile unei descrieri a acestui gen, întemeindu-ne în mod exclusiv pe necesitățile interne. Acum, în concluzie, se cade să adoptăm o altă perspectivă. Genul odată constituit ne este îngăduit să-l privim dinafară, din punctul de vedere al literaturii în general, sau chiar al vieții sociale ; astfel încît întrebarea noastră inițială va căpăta acum o altă formă : ea nu va mai fi „ce este fantasticul ?" ci „care este rolul fantasticului ?" Dacă la început ne referearn la *structura* genului, de această dată întrebarea noastră nu mai are în vedere decît *funcțiile* sale.

De altfel, problema funcției se subîmparte de îndată, dînd naștere mai multor probleme particulare. Ea se poate referi la *fantastic*, adică la o anume reacție în fața supranaturalului ; dar, într-o aceeași măsură, poate fi vorba despre însăși existența supranaturalului. În acest din urmă caz va trebui, așadar, să distingem între o *funcție literară* și *o funcție socială* a supranaturalului. Să începem cu aceasta din urmă.

Un răspuns la această problemă îl găsim schițat într-o remarcă a lui Peter Penzoldt : „Pentru numeroși autori, supranaturalul pare a nu fi nimic altceva decît un pretext îngăduindu-le să descrie lucruri pe care n-ar fi îndrăznit niciodată să le înfățișeze în termeni realiști." Putem pune la îndoială faptul că evenimentele supranaturale nu reprezintă altceva decît niște simple pretexte ; dar fără îndoială, această afirmație nu este lipsită de un sîmbure de adevăr : fantasticul permite încălcarea anumitor limite dincolo de care nu se poate ajunge decît mulțumită lui. Trecînd iarăși în revistă elementele supranaturale așa cum au fost ele enumerate mai sus, nu se poate să nu băgăm de seamă cît de întemeiată este această remarcă. Iată, de pildă, temele *tuului :* incest, iubire pentru cei de același sex, dragoste plurală, necrofi-

lie, senzualitate excesivă. S-ar zice că parcurgem o listă a temelor interzise : de fapt, fiecare dintre aceste teme a fost, într-adevăr, adeseori interzisă și poate că unele dintre ele mai sînt încă prohibite și în zilele noastre. De altfel, coloritul fantastic nu a reușit întotdeauna să sustragă operele severității oficiale, căci de pildă, *Călugărul* a fost interzis la reeditare.

Alături de cenzura deschisă, există o alta mai subtilă și mai generală : cea care își are sediul în chiar psihicul autorilor. Penalizarea socială a anumitor acte provoacă o penalizare exercitîndu-se chiar în individ, interzicîndu-i abordarea anumitor teme tabu. Mai mult decît un simplu pretext, fantasticul este un mijloc de luptă împotriva ambelor forme de cenzură, dezlănțuirile sexuale vor fi mai ușor acceptate de către orice fel de cenzură dacă ele au fost trecute în seama diavolului.

Dacă rețeaua tematică a *tuului* ține direct de tabuuri și, deci, de cenzură, același lucru se întîmplă și cu temele *eului,* deși într-un mod mai puțin direct. Nu întîmplător acest alt grup trimite la nebunie. Gîndirea psihopatului suferă din partea societății o condamnare întru nimic mai puțin severă decît cea aplicată criminalului care a încălcat tabuurile : nebunul este închis ca orice criminal ; numai că închisoarea sa se cheamă ospiciu. De asemenea, nu întîmplător societatea reprimă folosirea drogurilor și, iarăși, îi închide pe cei care le folosesc : drogurile dau naștere unei lumi a gîndirii pe care societatea o socotește reprobabilă. Să ne aducem aminte cît de ocolit trebuia să ne vorbească Gautier despre necrofilia personajului său, împrumutînd în acest scop toată ambiguitatea jocului de-a vampirul. Ca să ne dăm seama de distanță să recitim o pagină, extrasă din *Le Bleu du ciel (Albastrul cerului)* a lui Georges Bataille, care se referă la același fapt. Atunci cînd i se cere o explicație, naratorul răspunde : „Nu s-a întîmplat decît un singur lucru : noaptea pe care am petrecut-o în același apartament cu o bătrînă care murise : ea era în pat, după cum se obișnuiește, între două lumînări, cu mîinile de-a lungul corpului, neîmpreunate. În odaie nu mai era nimeni și aveam să fiu singur acolo toată noaptea. Nu mi-am dat seama de asta decît în clipa aceea. — Cum ? — M-am trezit pe la trei dimineața. Mi-a trecut prin cap să mă duc în camera în care se afla cadavrul. Eram îngrozit, dar degeaba tremuram, stăteam mai departe neclintit acolo. În cele din urmă mi-am scos pijamaua. — Cît de departe ai mers ? — Nici nu m-am mai mișcat ; eram așa de tulburat, că-mi pierdusem cu desăvîrșire capul ; s-a petrecut de la distanță, pur și simplu privind-o. — Era încă o femeie frumoasă ? — Nicidecum, cu totul și cu totul stafidită".

De ce Bataille poate să-și permită a descrie direct o dorință pe care Gautier nu îndrăznește să o evoce decît indirect ? Se poate propune următorul răspuns : în intervalul care separă publicarea acestor două cărți s-a produs un eveniment a cărui cea mai cunoscută consecință este apariția psihanalizei. Astăzi lumea a început să cam uite rezistența pe care au opus-o la început psihanalizei nu numai savanții care nu credeau în ea dar, de asemenea și mai ales, societatea. În psihicul omenesc s-a produs o mutație al cărei semn îl reprezintă psihanaliza ; or, tocmai această schimbare a dus la suprimarea cenzurii sociale care interzicea abordarea anumitor teme și care, fără nici o îndoială, n-ar fi îngăduit publicarea cărții *Albastrul cerului* în secolul al XIX-lea (dar, firește, această carte nici n-ar fi putut fi scrisă pe atunci. Este adevărat că Sade a trăit în secolul al XVIII-lea ; dar, pe de o parte, ceea ce a fost posibil în secolul al XVIII-lea nu este în mod necesar posibil și în cel următor ; iar, pe de altă parte, simplitatea și ariditatea descrierilor lui Bataille implică o atitudine a naratorului de neconceput mai înainte). Ceea ce nu vrea să spună că afirmarea psihanalizei a determinat distrugerea tabuurilor : doar că ele s-au deplasat.

Să mergem ceva mai departe : psihanaliza a înlocuit (și a făcut prin aceasta inutilă) literatura fantastică. Astăzi nu mai este nevoie să recurgi la diavol pentru

a vorbi despre libidou, nici la vampiri pentru a desemna atracția resimțită pentru cadavre : psihanaliza și literatura, care în mod direct sau nu se inspiră din ea, vorbesc despre asemenea lucruri în termeni direcți. Temele literaturii fantastice au devenit într-adevăr nici mai mult nici mai puțin decît însuși obiectul căutărilor psihologice din ultimii cincizeci de ani. Am văzut mai multe exemple ; va fi deajuns să menționăm aici că, de pildă, dublul a fost încă de pe vremea lui Freud tema unui studiu clasic *(Der Doppelgänger — Dublul —* a lui Otto Rank ; tradus în franceză sub titlul : *Don Juan. Une étude sur le double — Don Juan. Studiu despre dedublare —*) ; tema diavolului a suscitat numeroase cercetări *(Der eigene und der fremde Gott — Dumnezeul unic și străin —* de Th. Reik ; *Der Alptraum in seiner Beziehung zu gewissen Formen des mittelalterlichen Aberglaubens — Visul alpin în relație cu formele cunoscute ale superstițiilor medievale —* de Ernst Jones), etc. Freud el însuși a studiat un caz de nevroză demonică din secolul al XVIII-lea și declară, urmîndu-l pe Charcot : „Să nu ne mirăm dacă nevrozele acelui timp îndepărtat se prezintă sub o înveșmîntare demonologică".

Iată un alt exemplu, mai puțin evident însă, al apropierii dintre temele literaturii fantastice și cele ale psihanalizei. Am observat, în cadrul rețelei *eului,* ceea ce am denumit acțiunea pandeterminismului. Era vorba despre o cauzalitate generalizată care nu admite întîmplarea și postulează existența unor relații directe între toate evenimentele chiar dacă, în general, nu reușim să surprindem această interacțiune. Or, psihanaliza cunoaște și ea, cel puțin în ceea ce privește cîmpul activității psihice a omului, un asemenea determinism total. „În viața psihică nu există nimic arbitrar, nimic nedeterminat", scrie Freud în *Psihopatologia vieții cotidiene.* De aici decurge faptul că domeniul superstițiilor, care nu sînt nimic altceva decît o credință în pandeterminism, se înscrie în sfera de preocupări a psihanalistului. Freud indică în comentariul său mutațiile pe care poate să le

producă psihanaliza în acest domeniu. „Renunțînd la un important proiect pentru că observase în zborul păsărilor semne neprielnice, romanul avea, deci, în parte dreptate ; el acționa în conformitate cu premizele sale. Dar atunci cînd renunța la proiectul său pentru că, plecînd, călcase strîmb pe pragul ușii, el se arăta superior nouă, cestorlalți, necredincioși, el se dovedea a fi un mai bun psiholog decît sîntem noi. Aceasta pentru că acest pas greșit constituia pentru el dovada existenței unei îndoieli, a unei opoziții interioare la acest proiect, îndoială sau opoziție a căror forță putea anihila cea a intenției sale în momentul executării proiectului." Aici, afirmînd că există o relație cauzală între fapte aparent independente, psihanalistul manifestă o atitudine analogă cu cea a naratorului unei povestiri fantastice.

Așadar, multiple fapte îl îndreptățesc pe Freud să remarce cu ironie : „Evul Mediu, în mod firesc, logic și aproape corect din punct de vedere psihologic, atribuise toate aceste manifestări morbide puterii demonilor. De asemenea, n-aș fi mirat să aflu că psihanaliza, care se ocupă cu descoperirea acestor forțe ascunse, va fi apărut și ea, datorită acestui fapt, foarte suspectă în ochii multora."

Odată încheiată această cercetare cu privire la funcția socială a supranaturalului, să ne reîntoarcem către literatură pentru a supune de această dată observației funcțiile pe care le îndeplinește supranaturalul chiar înlăuntrul operei. Acestei întrebări i-am dat deja un răspuns : lăsînd deoparte alegoriile unde elementul supranatural are rolul de a ilustra mai elocvent o idee, am identificat trei funcții. O funcție pragmatică : supranaturalul emoționează, sperie sau pur și simplu ține încordată atenția cititorului. O funcție semantică : supranaturalul constituie propria sa manifestare, este o autodesemnare. În fine, o funcție sintactică : el participă, spuneam, la dezvoltarea narațiunii. Această a treia funcție se află într-o relație mai directă decît celelalte două

cu totalitatea operei literare ; este acum momentul să o explicăm.

În mod ciudat, autorii care cultivă supranaturalul sînt aceiași, care în opera lor pun un deosebit accent pe dezvoltarea *acțiunii* sau, dacă preferați, care vor înainte de orice să ne relateze întîmplări. O primă formă o constituie poveștile în sine, aceasta fiind în același timp și cea mai stabilă formă a narațiunii : or, în primul rînd aici se produc evenimentele supranaturale. *Odiseea, Decameronul, Don Quijote* conțin cu toate, firește la diferite nivele, elemente miraculoase ; în același timp, acestea sînt cele mai însemnate narațiuni ale trecutului. La fel stau lucrurile și în zilele noastre : cei care scriu povestiri fantastice sînt naratorii : Balzac, Merimée, Hugo, Flaubert, Maupassant. Am putea afirma că este vorba aici de o relație de implicare ; există autori de povestiri ale căror relatări nu fac apel la supranatural ; dar coincidența rămîne prea frecventă pentru a fi lipsită de orice semnificație. H. P. Lovecraft ne-a atras atenția asupra acestui fapt : „Poe, la fel ca și cea mai mare parte a autorilor fantastici, scrie el, se simte mai în largul său atunci cînd este vorba de întîmplări sau de alte elemente narative largi decît în conturarea personajelor".

În încercarea de a explica această coincidență trebuie să începem prin a ne întreba ce anume constituie însăși natura narațiunii. Să construim mai întîi o imagine a narațiunii minime, nu a aceleia pe care o întîlnim de obicei în textele contemporane, ci a nucleului fără de care nu poate fi vorba despre o narațiune. Această imagine se va înfățișa astfel : *orice narațiune este o mișcare între două echilibre asemănătoare dar nu identice.* La începutul narațiunii există întotdeauna o situație stabilă, personajele alcătuiesc o configurație care poate fi mobilă dar care păstrează, totuși, intacte un anumit număr de trăsături fundamentale. Să spunem, de pildă, că un copil trăiește în sînul familiei sale ; el participă la o microsocietate care își are propriile sale legi. Intervine apoi ceva care rupe acest calm, care produce un dezechilibru

(sau, dacă vreți, un echilibru negativ) ; astfel, copilul părăsește, dintr-un motiv sau altul, casa părintească. La sfîrșitul narațiunii, după ce va fi înfrînt nenumărate obstacole, copilul, care între timp a devenit om în toată firea, se reîntoarce în casa părintească. Atunci echilibrul se restabilește, dar nu mai este cel de la început : copilul nu mai este un copil, el a devenit adult la fel cu toți ceilalți. Narațiunea elementară comportă, așadar, două tipuri de episoade : cele care descriu o stare de echilibru sau de dezechilibru și cele care descriu trecerea de la una la alta. Cele dintîi se opun celor de pe urmă după modul opozitiv static-dinamic, stabilitate-modificare, adjectiv-verb. Orice narațiune are la bază această schemă fundamentală deși, adeseori, ea este greu de recunoscut : pot fi suprimate începutul sau sfîrșitul, pot fi intercalate digresiuni, alte narațiuni complete, etc.

Să încercăm acum situarea evenimentelor supranaturale în această schemă. Iată, de pildă, *Povestea dragostelor lui Camaralzaman* din *O mie și una de nopți*. Acest Camaralzaman este fiul regelui Persiei ; el este, în același timp, cel mai inteligent și mai frumos tînăr nu numai din cuprinsul hotarelor acestui regat, dar și dincolo de acestea. Într-o zi, tatăl său hotărăște să-l căsătorească ; dar tînărul prinț se dovedește dintr-odată a fi atît de potrivnic femeilor, încît refuză categoric să dea ascultare poruncii părintești. Spre a-l pedepsi, tatăl său îl închide într-un turn. Iată o situație (de dezechilibru) care ar putea foarte bine dura zece ani. În acest punct intervine elementul supranatural. Într-o bună zi, în peregrinările ei, zîna Maimuna îl descoperă pe frumosul băiat și este fermecată de el ; întîlnește apoi un efrit, Danhasch ; acesta o cunoaște pe fiica regelui Chinei care este, firește, cea mai frumoasă prințesă din lume și refuză cu încăpățînare să se căsătorească. Pentru a compara frumusețea acestor doi eroi, zîna și efritul o aduc, în timpul somnului, pe prințesă în patul prințului care și el este adormit ; apoi ei îi trezesc și îi observă. Urmează o întreagă serie de aventuri de-a lungul cărora

prințul și prințesa vor căuta să se regăsească după această fugitivă întîlnire nocturnă ; în cele din urmă, ei se vor reîntîlni și vor forma, la rîndul lor, o familie.

Echilibrul inițial și cel final al acestei povestiri sînt perfect realiste. Evenimentul supranatural intervine pentru a rupe echilibrul median, provocînd îndelunga căutare al celui de-al doilea echilibru. Supranaturalul apare în acea serie de episoade care descriu trecerea de la o stare la alta. Într-adevăr, ce ar putea determina o mai deplină răsturnare a situației inițial stabilite și pe care eforturile tuturor participanților încearcă să o consolideze, dacă nu tocmai un eveniment exterior nu numai respectivei situații, ci exterior lumii însăși ?

O lege fixă, o regulă bine stabilită : iată ce imobilizează narațiunea. Pentru provocarea unei modificări rapide este mai eficient ca legea să fie încălcată de forțe supranaturale ; povestirea riscă altfel să se dezvolte foarte încet și monoton așteptînd ca un împărțitor de dreptate omenesc să fie înștiințat de ruptura echilibrului inițial.

Să ne aducem aminte și de *Povestirea celui de-al doilea saâluk :* acesta se găsește în camera subterană a unei prințese ; el poate rămîne acolo cît îi poftește inima bucurîndu-se de tovărășia acesteia și de mîncărurile rafinate pe care ea i le servește. Dar asta înseamnă însăși moartea narațiunii. Din fericire există o interdicție, o regulă : eroul nu are voie să atingă talismanul efritului. Firește că este primul lucru pe care acesta îl face ; iar situația va fi cu atît mai rapid modificată, cu cît cel chemat să pedepsească este înzestrat cu forțe supranaturale : „De îndată ce talismanul a fost sfărîmat, palatul se zgudui din temelii gata să se dărîme..." Sau să citim *Povestea celui de-al treilea saâluk ;* aici legea este de a nu pronunța numele lui Allah ; încălcînd-o, eroul provoacă intervenția supranaturalului : cîrmaciul său — „omul de aramă" —, se prăbușește în apă. Mai tîrziu legea este de a nu intra într-o cameră ; încălcînd-o, eroul se trezește în fața unui cal care îl duce în cer... Intriga capătă, prin asemenea fapte, uriașe impulsuri.

Fiecare răsturnare a situației stabile este urmată, în aceste exemple, de o intervenție supranaturală. Elementul miraculos se dovedește a fi materialul narativ care îndeplinește cel mai deplin această funcție precisă : anume să producă o modificare a situației precedente și să rupă echilibrul (sau dezechilibrul) stabilit.

Trebuie spus însă că această modificare poate fi produsă și cu ajutorul altor mijloace, dar că acestea se dovedesc a fi mai puțin eficiente. Dacă supranaturalul însoțește deobicei însuși procesul narării unei acțiuni, el nu apare decît rareori într-un roman care urmărește exclusiv descrierile sau analizele psihologice (exemplul lui Henry James nu constituie o contradicție). Or, astfel, relația supranaturalului cu narațiunea devine și mai limpede : orice text la care participă supranaturalul este o narațiune, aceasta întrucît evenimentul supranatural modifică un echilibru prealabil, așa cum cere însăși definiția narațiunii ; dar nu orice narațiune comportă elemente supranaturale, deși între una și celelalte există afinități în măsura în care supranaturalul realizează modificarea narativă în cel mai rapid mod cu putință.

În fine, devine acum limpede în care anume punct se întîlnesc funcția socială și funcția literară a supranaturalului : și într-un caz și în celălalt este vorba de o încălcare a legii. Fie că această încălcare se produce în cadrul vieții sociale, fie în cel al narațiunii, intervenția elementului supranatural constituie întotdeauna o rupere a sistemului de reguli prestabilite și-și găsește justificarea în însuși acest fapt.

Putem, în fine, să ne întrebăm acum care este *funcția fantasticului însuși,* referindu-ne, deci, de această dată, nu la rolul evenimentului supranatural, ci la cel al reacției căreia el îi dă naștere. Această problemă pare a fi cu atît mai interesantă cu cît, dacă supranaturalul și genul în care el se înscrie ca atare, miraculosul, au existat dintotdeauna în literatură continuînd a mai fi practicate și astăzi, fantasticul a avut o viață relativ scurtă.

El a apărut ca modalitate sistematică la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, odată cu Cazotte ; un secol mai tîrziu găsim în nuvelele lui Maupassant ultimele exemple, estetic satisfăcătoare ale genului. Putem întîlni modele de ezitare fantastică şi în alte epoci, dar numai în cazuri excepţionale această ezitare va fi tematizată chiar de textul însuşi. Care este motivul acestei îngustimi ? Sau, altminteri, de ce nu mai există astăzi literatură fantastică ?

Încercînd să răspundem la aceste întrebări, trebuie să examinăm mai îndeaproape categoriile care ne-au îngăduit să descriem fantasticul. Cititorul şi eroul, după cum am văzut, trebuie să hotărască dacă cutare eveniment, cutare fenomen, aparţin realităţii sau imaginarului, dacă el este sau nu real. Aşadar, la baza definiţiei pe care am dat-o fantasticului a stat categoria realului.

De îndată ce ne dăm seama de acest fapt, se cade să ne oprim plini de mirare. Prin însăşi definiţia sa, literatura depăşeşte distincţia dintre real şi imaginar, dintre ceea ce este şi ceea ce nu este. Se poate spune chiar că, pe de o parte, literaturii şi artei li se datorează faptul că această distincţie a devenit cu neputinţă de susţinut. Teoreticienii literaturii au afirmat-o în numeroase rînduri. De pildă Blanchot : „Arta este şi nu este, îndestul de adevărată pentru a deveni un drum, prea ireală pentru a se schimba într-un obstacol. Arta este un *ca şi cînd (La part du feu — Partea focului —)*. Iar Northrop Frye : „Literatura, ca şi matematica, îşi implîntă rădăcinile în antiteza fiinţei şi nonfiinţei, atît de importantă pentru gîndirea discursivă (...) Despre Hamlet sau despre Falstafff nu se poate spune nici că există nici că nu există".

Într-un mod şi mai general încă, literatura se opune oricărei dicotomii. Prin însăşi natura sa, limbajul este în măsură să decupeze ceea ce poate fi spus în fragmente discontinui ; cuvîntul, prin însăşi faptul că alege una sau mai multe dintre proprietăţile conceptului pe care îl constituie, exclude orice alte proprietăţi şi instituie o antiteză între acesta şi contrarul său. Ori literatura există prin cuvinte ; dar vocaţia ei dialectică este de a spune mai mult decît spune limbajul, de a depăşi diviziunile verbale. Ea este, înlăuntrul limbajului forţa care distruge metafizica inerentă oricărui limbaj. Calitatea definitorie a discursului literar este tocmai aceea de a merge mai departe (altminteri el n-ar mai avea nici un rost) ; literatura poate fi asemuită cu o armă ucigătoare de care se slujeşte limbajul pentru a se sinucide.

Dar dacă aşa stau lucrurile, trebuie atunci să înţelegem că acest fel de literatură care are la bază opoziţii de limbaj, precum cea dintre real şi ireal, nu este literatură în adevăratul sens al cuvîntului ?

De fapt, lucrurile sînt cu mult mai complexe : prin ezitarea căreia ea îi dă naştere, literatura fantastică nu face altceva decît de a pune sub semnul întrebării existenţa unei opoziţii ireductibile între real şi ireal. Dar pentru a nega o opoziţie, trebuie mai întîi să-i fie recunoscuţi termenii ; ca să facem un sacrificiu, trebuie mai întîi să ştim ce anume sacrificăm. Astfel se explică impresia ambiguă pe care o lasă literatura fantastică : pe de o parte, ea reprezintă esenţa literaturii în măsura în care punerea sub semnul întrebării a limitei dintre real şi ireal, proprie oricărui fel de literatură, constituie în mod explicit miezul acesteia. Pe de altă parte, totuşi, ea nu este decît o propedeutică în literatură : combătînd metafizica limbajului cotidian, ea îi dă viaţă ; ea trebuie să plece de la limbaj, chiar dacă n-o face decît spre a-l combate.

Dacă anumite evenimente ale universului unei cărţi sînt explicit înfăţişate ca imaginare, ele contestă prin aceasta natura imaginară a restului cărţii. Dacă cutare apariţie nu este decît rodul unei imaginaţii surexcitate, faptul nu este posibil decît în măsura în care tot ceea ce-l înconjoară este real. Aşadar, departe de a fi un elogiu adus imaginarului, literatura fantastică presupune cea mai mare parte a unui text ca aparţinînd realului sau, mai exact, ca provocată de el, asemănîndu-se prin aceasta cu numele atribuit unui lucru preexistent. Lite-

ratura fantastică ne pune în braţe două noţiuni, cea de realitate şi cea de literatură, care, nici una, nici cealaltă, nu ne satisface.

Secolul al XIX-lea trăia, este adevărat, într-o metafizică a realului şi imaginarului, iar literatura fantastică nu este nimic altceva decît conştiinţa vinovată a acestui secol al XIX-lea pozitivist. Astăzi însă, nu mai putem crede într-o realitate imuabilă, externă, şi nici într-o literatură care nu ar fi nimic altceva decît o simplă transcriere a acestei realităţi. Cuvintele şi-au cîştigat o autonomie pe care lucrurile şi-au pierdut-o. Literatura, care s-a făcut dintotdeauna expresia acestei alte viziuni, este, fără îndoială, unul dintre factorii care au determinat această evoluţie. Ceea ce a dat o lovitură mortală însăşi literaturii fantastice care, în paginile ei, se străduie să răstoarne categorizările lingvistice ; dar din această moarte, din această sinucidere, s-a născut o nouă literatură. Or, n-ar fi prea prezumţios să se afirme că literatura secolului al XX-lea este, într-un anume sens, mai „literatură" decît oricare alta. Firește că nu trebuie să vedem în această afirmaţie o judecată de valoare : este chiar posibil ca tocmai datorită acestui fapt calitatea ei să fie diminuată.

Ce a devenit povestirea supranaturală în secolul al XX-lea ? Să ne oprim o clipă atenţia asupra textului care, fără îndoială, este cel mai celebru dintre toate cele care pot fi incluse în această categorie : *Metamorfoza* lui Kafka. Evenimentul supranatural este relatat aici în chiar prima frază a textului : „Într-o bună dimineaţă cînd Gregor Samsa se trezi în patul lui după o noapte de vise zbuciumate, se pomeni metamorfozat într-o gînganie înspăimîntătoare." Există, în continuarea textului, cîteva scurte indicaţii ale unei posibile ezitări. Mai întîi, Gregor crede că visează ; dar îşi dă repede seama de contrariu ; cu toate acestea, el nu renunţă deîndată la căutarea unei explicaţii raţionale : ni se spune că Gregor „fu nespus de curios să vadă cum se vor sfîrşi halucinaţiile lui de astăzi. Nu se îndoia cîtuşi de puţin că

schimbarea vocii nu era altceva decît simptomul prevestitor al unei răceli straşnice, boala profesională a tuturor comis-voiajorilor".

Dar aceste succinte indicaţii ale unei ezitări sînt copleşite de mişcarea generală a povestirii, lucrul cel mai surprinzător fiind tocmai lipsa oricărei surprize în faţa acestui eveniment nemaipomenit, ca şi în *Nasul* lui Gogol („nu ne vom fi mirat niciodată îndeajuns în faţa acestei lipse de mirare", spunea Camus despre Kafka). Încetul cu încetul, Gregor îşi acceptă situaţia ca neobişnuită dar, la urma urmei, perfect posibilă. Atunci cînd procuristul firmei la care lucrează vine să-l caute, faptul îl sîcîie într-atît pe Gregor încît el ajunge să se întrebe „dacă nu i s-ar putea întîmpla şi procuristului, într-o bună zi, ceea ce păţise el ; de fapt trebuie admisă existenţa unei asemenea posibilităţi". Începe apoi să găsească o oarecare mîngîiere în această nouă stare care îl eliberează de orice responsabilitate şi face din el centrul preocupărilor celorlalţi. „Dacă se vor înspăimînta, îşi spune el, gîndindu-se la părinţii săi, atunci ar însemna că nu mai are nici o răspundere şi că poate să fie liniştit. Iar dacă vor primi totul cu bine, atunci nu va mai avea nici un motiv de îngrijorare." Resemnarea pune stăpînire pe el : ajunge pînă la urmă să conchidă că „deocamdată trebuie să se poarte cu calm, răbdare şi menajamente pentru a-şi ajuta familia să îndure cît mai uşor neplăcerile pe care, în situaţia actuală, este silit să i le producă".

Toate aceste fraze par a se referi la un eveniment perfect posibil, la o fractură de gleznă, de pildă, şi cîtuşi de puţin la metamorfoza unui om în gîndac. Gregor se obişnuieşte încetul cu încetul cu ideea animalităţii sale : mai întîi fizic, refuzînd hrana oamenilor şi plăcerile lor ; dar şi mental : nu mai poate avea încredere în propria sa judecată pentru a şti dacă o tuse este sau nu omenească ; atunci cînd bănuieşte că sora sa vrea să-i fure un tablou pe care îi plăcea să stea întins, el este gata „să-i sară surorii lui în cap."

Din această clipă nu ne mai mirăm să-l vedem pe Gregor resemnîndu-se și în ceea ce privește gîndul morții sale, atît de mult dorită de întreaga lui familie. „Își aminti din nou de familie cu duioșie și dragoste. Știa și el că trebuie să dispară și hotărîrea lui era mai fermă chiar decît a surorii sale."

Reacția familiei se dezvoltă în mod analog : la început este vorba de o surpriză, dar nu de ezitare ; urmează ostilitatea de îndată declarată a tatălui. Încă din prima scenă „tatăl își hărțuia neînduplecat fiul" și, regîndindu-se la aceasta, Gregor își mărturisește că „știa chiar din primele zile ale noii lui existențe că tata considera severitatea excesivă ca fiind singura atitudine potrivită față de fiul său". Mama continuă să-l iubească, dar nu-l poate ajuta în nici un fel. În ceea ce-o privește pe sora sa care, la început, îi este cea mai apropiată ființă, ea trece repede la resemnare ca să ajungă în cele din urmă la o ură declarată. Și atunci cînd Gregor nu mai are mult pînă la moarte, ea va rezuma astfel sentimentele întregii familii : „Trebuie să căutăm să ne descotorosim de el. Am încercat tot ceea ce era omenește cu putință pentru a-l îngriji și a-l suporta și cred că nimeni nu ne poate reproșa nimic." Dacă la început metamorfoza lui Gregor, care pînă la acea dată era singura lor sursă de venit, îi întristase pe ai săi, încetul cu încetul ea se dovedește a avea un efect pozitiv : ceilalți trei se vor pune pe muncit, se trezesc la viață. „Așezați comod pe banchetă se sfătuiră cu privire la perspective și ajunseră la concluzia că, privite mai de aproape, ele nu păreau cîtuși de puțin rele, mai ales că toate cele trei slujbe — despre care pînă acum nici nu-și puseseră unul altuia întrebări — prezentau avantaje nespuse și erau foarte promițătoare pentru viitor." Iar atmosfera în care se încheie povestirea reprezintă acea „culme a oribilului", după cum o denumise Blanchot, trezirea surorii la o nouă viață, la voluptate.

Dacă aplicăm acestei povestiri categoriile pe care le-am elaborat anterior, remarcăm că ea se deosebește foarte

mult de povestirile fantastice tradiționale. Mai întîi, evenimentul straniu nu apare ca urmare a unei serii de indicații indirecte situîndu-se în punctul culminant al acestei gradații : el se produce de la prima frază. Povestirea fantastică pleca de la o situație întru totul firească ca să ajungă în cele din urmă la supranatural. *Metamorfoza* pleacă de la evenimentul supranatural spre a-i da, în cursul povestirii, un aer din ce în ce mai firesc ; iar sfîrșitul povestirii lui Kafka este tot ce poate fi mai depărtat de supranatural. Dintr-odată orice ezitare devine inutilă : ea participă la pregătirea percepției evenimentului neașteptat, ea caracteriza trecerea de la natural la supranatural. Or, aici ne este descrisă o mișcare contrară : anume *adaptarea* care succede evenimentului inexplicabil ; și aceasta caracterizează trecerea de la supranatural la natural. Ezitare și adaptare desemnează două procese simetrice dar inverse.

Pe de altă parte, nu se poate spune că prin absența ezitării, mai mult decît atît : prin absența oricărei mirări și, în același timp, prin prezența elementelor supranaturale, ne aflăm în spațiul unui alt gen cunoscut nouă, anume miraculosul. Miraculosul cere cufundarea cititorului într-o lume cu legi total diferite de cele ale lumii noastre ; datorită cărui fapt evenimentele supranaturale care au loc aici nu sînt cîtuși de puțin neliniștitoare. În schimb, în *Metamorfoza,* este din plin vorba despre un eveniment șocant, imposibil ; dar care devine, în cele din urmă, în mod paradoxal, posibil. În acest sens, povestirile lui Kafka se înscriu în același timp în sfera miraculosului și a straniului. Ele se situează în punctul de tangență a două genuri incompatibile. Supranaturalul este un dat și, cu toate acestea, nu încetează de a ni se înfățișa ca inadmisibil.

La prima vedere sîntem ispitiți să atribuim *Metamorfozei* un sens alegoric ; dar de îndată ce încercăm să precizăm acest sens, ne izbim de un fenomen foarte asemănător celui pe care l-am pus în evidență analizînd povestirea lui Gogol, *Nasul* (asemănarea acestor două po-

vestiri nu se mărginește doar la atît, așa cum a arătat-o, recent, Victor Erlich). Firește, putem propune mai multe interpretări alegorice ale textului ; dar el nu oferă nici o indicație explicită, confirmînd vreuna dintre ele. S-a spus, adeseori, despre povestirile lui Kafka că ele trebuiesc citite înainte de orice ca povestiri, la nivel literal. Evenimentul descris în *Metamorfoza* este la fel de real ca oricare alt eveniment literar.

Trebuie subliniat faptul că cele mai bune texte ale literaturii științifico-fantastice se structurează în mod analog. Datele inițiale sînt supranaturale : roboții, ființele extraterestre, cadrul interplanetar. Povestirea se dezvoltă obligîndu-ne să discernem în ce măsură aceste elemente, în aparență miraculoase, sînt, de fapt, ale noastre, pînă în care punct ele sînt prezente în viața de zi cu zi. O nuvelă a lui Robert Scheckley debutează cu o operație extraordinară care constă în grefarea unui corp de animal pe un creier omenesc ; ea ne arată pînă la sfîrșit tot ceea ce omul cel mai normal are în comun cu animalul (*Le Corps — Corpul*). O alta începe prin descrierea unei neverosimile organizații care te scapă de existența persoanelor indezirabile ; atunci cînd povestirea ia sfîrșit, ne dăm seama că o asemenea idee este familiară oricărei ființe omenești (*Service de débarras — Întreprinderea de salubritate*). Aici cititorul este cel care suferă procesul de adaptare : pus la început în fața faptului supranatural, el îi recunoaște pînă la urmă „firescul".

Care este semnificația unei asemenea structuri a povestirii ? În cadrul genului fantastic, evenimentul straniu sau supranatural era perceput pe fondul a ceea ce era considerat normal și firesc ; încălcarea legilor naturii ne făcea să fim și mai conștienți de aceste legi. La Kafka, evenimentul supranatural nu mai provoacă nici o ezitare, întrucît lumea descrisă este stranie de la început pînă la sfîrșit, la fel de anormală ca și evenimentul căruia îi slujește drept cadru. Reîntîlnim, așadar, aici (inversată) problema pe care o ridicase literatura fantastică — literatură care postulează existența realului, firescului, normalului, pentru a-l putea apoi submina — dar pe care Kafka a reușit să o depășească. El tratează iraționalul ca și cum ar face parte din datele problemei : întreaga sa lume ascultă de o logică onirică, dacă nu chiar a coșmarului și care nu mai are nimic de a face cu realul. În pofida faptului că o anumită ezitare mai pune uneori stăpînire pe cititor, aceasta nu ajunge niciodată să-l atingă pe personaj ; iar identificarea, așa cum remarcasem mai sus, nu mai este posibilă. Povestirea kafkiană nu răspunde acelei cerințe despre care am arătat deja că reprezintă cea de-a doua condiție a fantasticului, anume o reprezentare a ezitării lăuntrică textului, aceasta constituind una dintre caracteristicile cele mai aparte ale exemplelor din secolul al XIX-lea.

Referindu-se la romanele lui Blanchot și ale lui Kafka, Sartre a propus o teorie a fantasticului foarte apropiată de cea pe care tocmai o susținem. Ea se află formulată în articolul său *„Amindab" ou du fantastique considéré comme un langage — „Amindab" sau despre fantastic privit ca limbaj* din *Situation I (Situație I)*. Sartre crede că Blanchot sau Kafka nu mai caută să zugrăvească ființe extraordinare ; pentru ei „nu mai există decît un singur obiect fantastic : omul. Nu omul religiilor și al spiritualismului, cel numai pe jumătate angajat în lume, ci omul-dat, omul-societate, cel care își scoate pălăria cînd trece un dric, cel care îngenunchează în biserici, cel care merge în cadență după vreun drapel". Ființa fantastică este constituită tocmai de omul „normal" ; fantasticul reprezintă acum regula, nu excepția.

Această metamorfoză va avea consecințe asupra tehnicii genului. Dacă înainte eroul cu care se identifica cititorul era o ființă perfect normală (astfel încît identificarea să se poată face cît mai ușor și să ne putem mira împreună cu acesta de ciudățenia evenimentelor), aici, din contră, acest același personaj devine „fantastic" ; ca, de pildă, eroul din *Castelul* : „despre acest arpantor ale cărui aventuri și vederi trebuie să le împărtășim, noi nu

știm nimic altceva decît că este stăpînit de o încăpățînare ininteligibilă, refuzînd să plece dintr-un sat unde i s-a interzis să mai rămînă." Rezultă că cititorul, dacă se identifică cu personajul, se exclude el însuși din real. „Și prinsă în acest coșmar, mintea noastră care trebuia să pună la loc pe picioarele ei lumea răsturnată, devine ea însăși fantastică".

Așadar, prin Kafka ajungem să fim confruntați cu un fantastic generalizat, unde se află inclus atît întregul univers al cărții cît și însuși cititorul. Iată un deosebit de limpede exemplu al acestui nou fantastic, exemplu improvizat de Sartre spre a-și ilustra ideea : „Mă așez, cer o cafea cu frișcă, chelnerul mă pune să repet de trei ori comanda și o repetă el însuși pentru a evita riscul oricărei neînțelegeri. Apoi se pune în mișcare, transmite comanda unui al doilea chelner, care o notează pe un carnet și-o transmite unui al treilea. În fine, un al patrulea vine și spune : «Poftiți !» punîndu-mi pe masă o călimară. «Dar, spun eu, comandasem o cafea cu frișcă...», «Păi tocmai...», îmi răspunde el îndepărtîndu-se. Dacă cititorul, parcurgînd o astfel de povestire, poate crede că este vorba despre o farsă a chelnerilor sau de vreo psihoză colectivă (ceea ce, de pildă, vroia să ne facă să credem Maupassant în *Horla)* înseamnă că am pierdut. Dar dacă am știut să-i dăm impresia că îi vorbim despre o lume în care aceste neașteptate manifestări se înscriu cu titlu de comportamente normale, atunci el se va trezi cufundat dintr-odată în plin fantastic." Iată, într-un cuvînt, diferența dintre povestirile fantastice clasice și povestirile lui Kafka : ceea ce constituie o excepție în lumea celor dintîi devine regulă în cea a acestora din urmă.

Să mai adăugăm, în concluzie, că prin această rară sinteză a supranaturalului cu literatura ca atare, Kafka ne îngăduie să înțelegem mai adînc literatura în însăși esența ei. Am amintit deja, în nenumărate rînduri, statutul paradoxal al acesteia : ea nu trăiește decît datorită faptului că limbajul nostru de zi cu zi dă naștere, prin sine, unor contradicții. Literatura își asumă antiteza dintre verbal și transversal, dintre real și ireal. Opera lui Kafka ne îngăduie să mergem mai departe pe acest drum spre a putea desluși în ce fel literatura dă viață în însăși inima ei unei alte contradicții. Pornindu-se de la meditarea însăși a acestei opere, contradicția capătă formă în eseul lui Maurice Blanchot *Kafka et la littérature — Kafka și literatura* —. Un punct de vedere banal și simplist înfățișează literatura (și totodată limbajul) ca fiind o imagine a „realității", o copie a ceva ce nu se poate confunda cu ea, o serie paralelă și analogă. Dar un asemenea punct de vedere este de două ori greșit întrucît el trădează într-o aceeași măsură natura enunțului și pe cea a enunțării. Cuvintele nu sînt doar simple etichete lipite pe niște lucruri care există ca atare și independent de acestea. Atunci cînd scriem, nu facem nimic altceva decît doar că scriem ; însemnătatea acestui gest este atît de mare, încît nu mai îngăduie nici o altă experiență. În același timp, dacă scriu, înseamnă că scriu despre ceva, chiar dacă acest ceva este însăși scriitura. Pentru ca scriitura să fie posibilă, ea trebuie să înceapă prin a ucide acest ceva despre care scrie ; dar această moarte o face pe ea însăși imposibilă, întrucît atunci n-am mai avea despre ce scrie. Literatura nu devine posibilă decît în măsura în care devine imposibilă. Fie că acel lucru despre care vorbim este aici de față, prezent, dar atunci nu mai rămîne loc pentru literatură ; fie că facem loc literaturii, dar atunci nu mai rămîne nimic de spus. După cum scrie Blanchot : „Dacă limbajul, și cu deosebire limbajul literar, nu s-ar avînta neîncetat, dinainte, către propria sa moarte, el n-ar mai fi posibil, întrucît această mișcare către propria sa imposibilitate este condiția sa și-l întemeiază" *(Partea focului).*

Operația care constă în împăcarea posibilului cu imposibilul poate conferi o definiție însuși cuvîntului „imposibil". Și cu toate acestea, literatura *este ;* în aceasta constă cel mai mare paradox al ei.

Septembrie 1968

RANK O., *Don Juan. Une étude sur le double,* Paris, Denoël et Steele, 1932.

REIMANN O., *Das Märchen bei E.T.A. Hoffmann,* Müchen, Inaugural-Dissertation, 1926.

RICHARD J. P., *Littérature et Sensation,* Paris, Seuil, 1954. — *L'Univers imaginaire de Mallarmé,* Paris, Seuil, 1962. — *Poésie et Profondeur,* Paris, Seuil, 1955.

SARTRE J. P., *Situations I,* Paris, Gallimard, 1947.

SCARBOROUGH D., *The Supernatural in Modern English Fiction,* New York & London, G. P. Putnam's Sons, 1917.

SCHNEIDER M., *La Littérature fantastique en France,* Paris, Fayard, 1964.

TODOROV T., „Poétique" in : *Qu'est-ce que le structuralisme ?,* Paris, Seuil, 1968.

TOMACHEVSKI B., „Thématique" in : *Théorie de la littérature,* Paris, Seuil, 1965.

VAX L., *L'Art et la Littérature fantastiques,* Paris, P.U.F. (col. „Que sais-je ?"), 1960.

Le vraisemblable (Communications, 11), Paris, Seuil, 1968.

WATTS A., *The Joyous Cosmology,* New York, Vintage Books, 1962.

WIMSATT W. K., „Northrop Frye : Criticism as Myth" in : M. Krieger (ed.), *Northrop Frye in Modern Criticism,* New York, Columbia University Press, 1966.

SUMAR

Prefaţa 5

1. Genurile literare 19

2. Definiţie a fantasticului 41

3. Straniul şi miraculosul 59

4. Poezie şi alegorie 77

5. Discursul fantastic 95

6. Temele fantasticului. Introducere . . 113

7. Temele *eului* 130

8. Temele *tuului* 148

9. Temele fantasticului : Concluzie . . 165

10. Literatură şi fantastic 182

Lucrări citate 203